

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

LE REGIME FISCAL
DE
L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE
EN FRANCE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

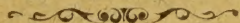
Présentée et soutenue le mardi 8 décembre 1925, à 3 heures

PAR

Georges BILLECOCQ

Diplômé de l'Ecole des Sciences Politiques.

PRÉSIDENT : M. ALLIX, professeur.
SUFFRAGANTS } MM. WAHL, professeur.
RIST, professeur.



PARIS (IX^e)
6, passage Verdeau, 6

TOULOUSE
7, rue Ozéne, 7

OCCITANIA

Anciennes LIBRAIRIES MARQUESTE ET BOUQUET-MORAINVILLE réunies

E.-H. GUITARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

1925

LE RÉGIME FISCAL
DE
L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE
EN FRANCE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

LE RÉGIME FISCAL
DE
L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE
EN FRANCE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le mardi 8 décembre 1925, à 3 heures

PAR

Georges BILLECOQ

Diplômé de l'Ecole des Sciences Politiques.

PRÉSIDENT : M. ALLIX, professeur.
SUFFRAGANTS } MM. WAHL, professeur.
RIST, professeur.



PARIS (IX^e) | TOULOUSE
6, passage Verdeau, 6 | 7, rue Ozenne, 7

OCCITANIA

Anciennes LIBRAIRIES MARQUESTE ET BOUQUET-MORAINVILLE réunies

E.-H. GUITARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

1925

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



INTRODUCTION

A l'heure où la cinématographie française vient de célébrer le trentième anniversaire de la demande, par Louis Lumière, du brevet de l'appareil qui devait donner naissance au cinématographe, il nous a semblé opportun d'apporter notre modeste contribution à l'étude d'une des questions les plus passionnément discutées, parce qu'elles engagent l'avenir même des activités qui s'y rattachent : le régime fiscal de l'industrie cinématographique. Par son inventeur, par les personnalités qui l'ont perfectionné et lancé au point de vue industriel et commercial, le cinématographe est une branche éminemment française de la production ; malgré le ralentissement causé par la guerre, il occupe aujourd'hui une place importante dans l'ensemble de l'activité nationale. Tant au point de vue strictement économique qu'au point de vue social, il mérite de retenir l'attention et de gagner la sollicitude des pouvoirs publics.

L'industrie du cinéma intéresse des catégories nombreuses, importantes et diverses d'individus, qui

trouvent en elle la source de leurs revenus et les moyens de subvenir à leur existence. Les usines de fabrication de films vierges ou sensibilisés occupent un personnel considérable d'ouvriers, de contre-maîtres, d'ingénieurs, etc. Les maisons d'éditions font appel à des collaborations variées : auteurs de scénarios, décorateurs, costumiers, metteurs en scène, opérateurs de prise de vue, interprètes artistes et figurants, personnel chimiste et administratif. Les établissements de location ont à leur service de nombreux employés. Enfin, la branche de l'exploitation commerciale du spectacle cinématographique doit recruter des opérateurs, des musiciens, des agents de caisse et de contrôle. Si l'on ajoute à ces industries principales la construction des appareils de prise de vues et des appareils de projection, ainsi que les industries accessoires qui doivent au cinéma une partie de leur activité, telles que les industries chimiques, les entreprises d'installation et de distribution d'électricité, on aperçoit la masse énorme de capitaux que fait fructifier le cinématographe, la masse énorme de salaires (ce mot étant entendu dans son sens économique le plus général) qu'il distribue dans le pays.

En dehors de sa place importante dans l'économie financière et matérielle, le cinématographe présente, en outre, une valeur sociale incomparable. On l'a pendant longtemps considéré comme une sorte de parent pauvre du théâtre, fréquenté seulement par le vulgaire, à l'exclusion de l'élite intellectuelle, et

on lui refusait volontiers tout caractère artistique pour ne voir en lui qu'une mécanique industrielle. Cette impression tend de plus en plus à s'atténuer et, à mesure que se perfectionne la technique d'une industrie qui n'a pas encore trente ans, à mesure que naissent des applications nouvelles du cinéma, il conquiert dans l'opinion le rang qui lui est dû.

Tout d'abord, le cinématographe est une forme de divertissement, et ce but, exclusif à son origine, lui assigne déjà une fonction sociale. Même s'il n'était destiné qu'au peuple, cette fonction mériterait d'être retenue, sous un régime démocratique où les mœurs, le défaut de culture, le prix des places éloignent généralement la masse des scènes dramatiques et lyriques. Mais la diversité des sujets, le progrès des scénarios, de la mise en scène, de l'interprétation, de l'exécution technique, ne font plus du cinéma, s'il l'a jamais été, le théâtre du peuple. Il suffit de jeter les yeux sur la clientèle qui compose non seulement les salles « select », mais même les salles moyennes, pour constater que toutes les classes sociales y sont représentées. Certains établissements se réservent même à l'élite intellectuelle et ne donnent que des films minutieusement « sélectionnés ». Les enfants eux-mêmes ont aujourd'hui leurs spectacles à eux, grâce au cinéma des enfants fondé par le journal *Comœdia* au mois d'avril 1925. Des accords sont déjà intervenus avec des directeurs de salles de la région lyonnaise, de Nantes, d'Angers, de Belgique et de Suisse, pour l'inauguration de

séances de cinémas réservées aux enfants avec les programmes de la salle *Comœdia* (1).

Cette spécialisation du cinéma marque une évolution intéressante et un progrès incontestable. L'institution de salles et de programmes pour enfants atténue l'objection adressée maintes fois au cinéma de corrompre la jeunesse par le spectacle de films policiers, où l'autorité est ridiculisée et les aventuriers admirés. L'influence du cinéma, du théâtre, de la lecture, de l'art même sur la moralité est d'ailleurs un problème bien complexe et qui n'est pas près d'être résolu.

De plus en plus, au contraire, on reconnaît au cinéma une valeur éducative et instructive de premier ordre. L'éducation par le sens visuel vient heureusement compléter l'œuvre des parents et des maîtres. L'enseignement est donné au milieu d'un spectacle attrayant : il perd son aspect rébarbatif. Il affecte la forme d'images vivantes, qui, par les yeux, pénètrent souvent mieux dans le cerveau, dans la mémoire, qu'un enseignement plus immatériel perçu par l'oreille, car, aux abstractions, il substitue des exemples.

Cette valeur éducative du cinéma est de plus en plus utilisée, depuis quelques années, dans des domaines variés, sous la forme de films de vulgarisation, dont voici quelques exemples intéressants.

(1) Journal *Comœdia*, n° du 2 mai 1925.

En 1921, le cinéma scolaire de Lyon a été créé sur la demande de M. Cauvin, par M. Herriot, maire de Lyon. Dès l'année suivante, il s'étendait sur tout le département du Rhône, et, en 1923, aux départements limitrophes. Enfin, grâce au dévouement de M. J. Brenier, sénateur de l'Isère et fervent du septième art, l'Office Régional du Cinéma Educateur a été constitué en 1924. Il groupe actuellement les départements de l'Ain, de l'Isère, de la Loire et du Rhône. En 1924, il a fait représenter 1.400 films en 2.000 séances, et il compte dépasser cette année 4.000 séances. L'Office pénètre dans les plus petites localités (de 700, de 350 habitants) où toute exploitation commerciale serait impossible. L'instituteur y organise une séance le jeudi pour les enfants, et le dimanche une séance pour l'ensemble de la population, séance dont les recettes atteignent de 180 à 250 francs.

L'Office Régional fournit actuellement 140 programmes de films chaque semaine aux œuvres adhérentes.

Le film cinématographique est aussi utilisé au service de l'orientation professionnelle. Une circulaire du Sous-Secrétaire d'Etat de l'Enseignement technique, adressée au mois de décembre 1923, aux Présidents des plus importants groupements professionnels, leur signalait comme un des meilleurs moyens de diriger les enfants, en connaissance de cause, vers les professions manuelles « la présentation de films cinématographiques qui, mieux sou-

vent que tout le reste, sont de nature à attirer l'attention de l'enfant et à faire impression sur son cerveau... il s'agit de s'en servir pour attirer vers la profession les vocations peu éclairées ou parfois hésitantes ». Le Sous-Secrétaire d'Etat précise le rôle du praticien d'élite, du professeur et de l'artiste metteur en scène dans l'élaboration du film qui, même et peut-être surtout en matière de vulgarisation professionnelle, doit tout d'abord être « une œuvre d'art... sans rien sacrifier de la vérité, sans sortir des nécessités du métier ». Enfin, le Sous-Secrétaire d'Etat institue un « Comité du cinématographe appliqué à l'enseignement professionnel », pour centraliser et coordonner tous les efforts (1).

Le Ministère de l'Agriculture possède lui aussi sa « Commission du Cinéma Agricole », instituée en 1923. Elle a récemment édité et présenté un film d'orientation professionnelle, destiné à la propagande en faveur de la terre. Ce film : « L'Enfance à la Terre », prend pour cadre la Ferme de Bel-Air, où l'enseignement agricole pratique est donné à une trentaine d'enfants venus de tous les milieux, qui y font un apprentissage de trois ans avant d'être placés. La « Cinémathèque Centrale du Ministère de l'Agriculture » procure gratuitement ce film pour une période de temps déterminée, aux personnes susceptibles de le présenter.

(1) Cf. *Bulletin de la Chambre des Métiers de la Gironde et du Sud-Ouest*, janvier 1924, pp. 26 et suiv.

Signalons encore le film de vulgarisation de la puériculture : « La future maman », composé par le Dr Devraigne, médecin-chef de la Maternité de Lariboisière, et présenté à Bruxelles, à la Salle du Palais des Académies, par le Professeur Couvelaire, à une séance organisée par l'Œuvre Nationale Belge de l'Enfance.

Le film documentaire ne joue pas seulement un rôle éducatif ou de propagande, mais il présente un intérêt spéculatif de premier ordre. Il permet de constituer pour l'avenir des archives historiques d'une valeur incomparable, qui recréeront à perpétuité la vie, dans son sens le plus précis, d'une époque dans ses manifestations les plus diverses.

On a maintes fois proposé, notamment au Congrès de Bruxelles, la création d'une « Cinémathèque Nationale », où serait conservée la collection des actualités « prises » depuis le début du cinéma, qui constituerait pour l'avenir une documentation inappréciable.

La récente loi sur le dépôt légal a fait faire indirectement un pas à cette question, en comprenant les œuvres cinématographiques dans l'énumération des productions soumises au double dépôt (art. 1^{er}) : l'un au Ministère de l'Intérieur, à la Préfecture ou à la sous-Préfecture; l'autre à la Bibliothèque Nationale. « Les épreuves photographiques sur matières fragiles ou périssables (verres, celluloïd, etc.), sont remplacées par des épreuves tirées sur papier. Pour les bandes cinématographiques, le dépôt peut

ne comprendre qu'une image par sujet ou scène, accompagnée des titres, sous-titres ou analyses (art. 5). Les exemplaires déposés seront centralisés à la Bibliothèque Nationale, et l'un d'eux sera attribué à un autre établissement public. »

Grâce au cinéma, les sciences s'enrichissent d'un véritable musée de documents inestimables. Le cinéma enregistre les découvertes des explorateurs, les mœurs des habitants des terres polaires ou de l'Afrique centrale. Il dérobe aux mers les secrets de leur vie animale ou végétale; il va jusqu'au firmament fixer les mouvements des astres. Il pénètre les lois physiologiques des organes de l'homme. Par exemple, grâce à la cinématographie du larynx, le D^r Marage, chargé de cours à la Sorbonne, a pu étudier à loisir les vibrations des cordes vocales, leurs changements de longueur et de largeur, et les variations de forme du larynx pendant la phonation (1).

Le cinéma peut aussi apporter à la justice une aide inattendue. Dans une récente affaire entre deux boxeurs, la reproduction au ralenti des phases du combat a permis de les analyser en détail, avec les plus hautes garanties d'impartialité, et de réduire à néant l'accusation du coup interdit porté par l'un des adversaires contre l'autre.

Parmi les innombrables applications du cinématographe, signalons enfin, en raison de sa nou-

(1) Communication du D^r MARAGE à l'Académie de Médecine, séance du 10 mars 1925.

veauté, la reproduction, à l'aide du cinéma, des manuscrits et documents historiques, expérimentée avec succès en 1923 à la Bibliothèque Nationale. Par opposition à la phototypie, on a proposé de donner à cette méthode le nom de cinétypie.

Ce procédé, deux cents fois plus rapide que le copiste le plus habile, plus rapide et moins coûteux que la phototypie, tout en assurant aux reproductions les mêmes garanties de netteté et d'authenticité, permettrait de transcrire un manuscrit de trois cent pages en une séance de travail, en six mètres de films, d'un poids de 60 grammes.

Grâce à la cinétypie, les ouvrages rarissimes, documents uniques, irrécusables, monuments de la diplomatique, pourraient être réédités dans le plus court délai, à des prix abordables, et mis à la disposition des érudits, des étudiants et des bibliothèques. Enfin, la reproduction à l'infini assurerait la diffusion, et, en cas de destruction des originaux, la survivance des documents uniques (1).

La place importante qu'occupe l'industrie cinématographique dans l'ensemble des activités économiques nationales, la fonction sociale chaque jour développée du cinématographe, paraissent avoir fini par l'imposer à l'attention des pouvoirs publics. A vrai dire, l'intérêt qu'ils manifestent pour le cinéma est jusqu'ici bien médiocre, et la direction des Beaux-Arts avouait, au dernier banquet des

(1) Cf. VERHYLLE, *La cinétypie*.

Auteurs de films, que son administration n'intervient que pour exercer la censure du cinéma. Le rapport de la Commission du Budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés ne fait même pas allusion au cinéma, et l'intervention du Parlement s'est bornée jusqu'ici à frapper les spectacles de cinémas de lourdes taxes. Cependant, un revirement semble se dessiner. Un groupe interparlementaire de défense du spectacle s'est constitué sous la présidence de M. Arthur Levasseur, député de Paris. Nous avons vu des ministres créer des Comités cinématographiques dans leur département.

Au cours de cette année, avant son départ pour l'Amérique, le film « Le Miracle des Loups » a été présenté solennellement à l'Opéra de Paris, en présence du Président de la République. Un ministre a présidé le banquet des Directeurs de cinéma, et le directeur des Beaux-Arts le banquet des auteurs de films. Par une initiative intéressante et applaudie, le nouvel ambassadeur de France en Espagne, M. Peretti de la Rocca, a inauguré ses fonctions en faisant tourner le « Miracle des Loups » devant les souverains espagnols. Bien que platoniques, ces manifestations n'en sont pas moins précieuses, parce qu'elles témoignent de l'intérêt, de la sympathie grandissante marquée par le gouvernement au cinéma, industrie nationale, et elles méritent d'autant mieux d'être soulignées qu'elles succèdent à une indifférence complète.

Enfin, franchissant les frontières, le cinéma-

tographe a reçu la consécration de la plus haute autorité internationale. Devant la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations, lors de sa session de juillet 1924, M. Julien Luchaire, Inspecteur général de l'Instruction Publique, expert de cette Commission et adjoint au Président, secrétaire général du Comité National Français de Coopération Intellectuelle, présenta un rapport sur le cinématographe dans ses rapports avec la vie intellectuelle. C'est une date dans l'histoire du cinéma ; c'est la première fois qu'une organisation internationale, chargée des plus grands intérêts intellectuels, reconnaît officiellement le cinéma comme un art nouveau, comme l'un des plus puissants moyens d'exprimer et de répandre la pensée humaine, et de former l'esprit des hommes.

Sur la proposition de M. Luchaire, la Commission décida d'inscrire au programme de ses travaux le problème du cinéma dans ses rapports avec l'art et l'éducation. Elle recommanda la convocation annuelle de Congrès internationaux du cinéma, dont l'objet serait d'examiner toutes les questions pendantes et de favoriser l'évolution et le progrès du cinéma.

Conformément à cette recommandation, le Comité National Français de Coopération Intellectuelle a pris l'initiative de convoquer à Paris, le 27 octobre 1925 (1), le premier Congrès International du Ciné-

(1) Ce congrès a été reporté au mois de mai 1926.

matographe, où doivent être invités : d'une part, les metteurs en scène et réalisateurs de films des Etats-Unis, de France, d'Allemagne, d'Italie, de Suède, d'Angleterre et d'Espagne, responsables en définitive, puisque d'eux dépendent le choix et l'exécution des films, de l'évolution intellectuelle, morale ou artistique du cinéma; d'autre part, un représentant de chacune des chambres syndicales nationales du cinéma, quelques personnalités s'intéressant particulièrement au cinéma ou représentant des organisations cinématographiques d'intérêt général.

A l'exclusion des problèmes d'ordre purement commercial, le programme des travaux du Congrès se divise en quatre parties :

- A. Production et circulation;
- B. Le cinéma et la morale, la censure;
- C. Création d'un organisme central.
- D. Problèmes corporatifs.

Relevons, dans la partie B, la spécialisation des salles de spectacles cinématographiques. La partie A, fondamentale, comprend l'examen des questions suivantes :

1° Etude des moyens d'améliorer la production cinématographique, tant au point de vue moral qu'intellectuel et artistique;

2° Etude des moyens d'orienter l'esprit général de la production vers une campagne éducative et civilisatrice;

3° Problème du respect des sujets nationaux;

films historiques; précautions pour éviter des inexactitudes historiques et des films calomnieux;

4° Etude des moyens d'organiser une plus grande circulation des œuvres d'élite, tant internationalement que localement (campagnes); moyens d'éviter la disparition des anciens films d'élite.

Le Congrès International du Cinéma doit avoir lieu avant la clôture de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs. Dans cette Exposition, un emplacement a été réservé, au Grand Palais, à la photographie et à la cinématographie. Les principaux metteurs en scène, les producteurs de films, les constructeurs d'appareils et de matériel de cinéma participent à cette exposition. Elle comprend, en outre, la reconstitution d'un studio de cinématographie. Des séances de projection cinématographiques ont lieu toutes les semaines, avec films documentaires et dramatiques. Des matinées, avec conférences, sont consacrées chaque semaine au cinéma d'enseignement et au cinéma artistique.

Nous voici bien loin, dira-t-on, du régime fiscal des cinématographes. Pas aussi loin qu'il semble. Si nous avons réussi à faire ressortir la place occupée par le cinéma dans l'économie nationale, dans la vie sociale et intellectuelle, place aujourd'hui reconnue par l'opinion publique, par le gouvernement, par la plus haute autorité morale et intellectuelle du monde, nous aurons fait comprendre avec quelle prudence les pouvoirs publics devaient frapper d'impôts une source aussi abondante

de richesses matérielles, une aussi puissante force sociale, intellectuelle, éducative.

Dans un domaine où tant d'intérêts matériels, moraux, intellectuels doivent être sauvegardés, tout impôt est en effet susceptible d'exercer des incidences multiples de nature à les compromettre. Le problème de l'impôt est d'autant plus complexe en cette matière, que le jeu de considérations de psychologie individuelle ou sociale rend fort délicate à démêler la variété des répercussions des incidences. Or, trop longtemps, le cinéma n'est apparu aux pouvoirs publics que comme une excellente matière imposable, capable de boucher un trou important du budget de l'Etat ou des budgets communaux. D'abord acceptées avec résignation, comme une nécessité patriotique momentanée destinée à faire face aux difficultés pécuniaires exceptionnelles nées de la guerre, les taxes ont été lourdement aggravées au lendemain de l'armistice. Le législateur a dû lui-même reconnaître qu'il avait dépassé la mesure. Il a apporté, en 1923, une légère atténuation au régime fiscal particulièrement rigoureux des cinémas. Le Parlement accepta, d'autre part, dans le budget de 1925, un adoucissement plus sensible. Les taxes sur le cinéma n'en apparaissent pas moins aujourd'hui comme tout à fait exagérées, surtout depuis qu'elles ont perdu leur caractère provisoire et sont devenues des charges normales et permanentes de cette industrie. Les pouvoirs publics paraissent enfin comprendre la fonction économi-

que, sociale et intellectuelle du cinéma; longtemps discutée, elle s'impose de jour en jour davantage à l'opinion. Le Parlement se doit de suivre cette évolution du cinématographe et, loin de l'écraser sous le poids des impôts, favoriser, par la modération des droits, cette évolution à laquelle le public, la nation, les finances de l'Etat et des communes n'auront qu'à gagner.

Le plan de notre étude ressort de ces considérations générales. Dans une première partie positive, nous exposerons l'évolution et le régime fiscal actuel du cinéma en France, en examinant successivement la situation du spectacle et celle du film. Nous dégagerons ainsi les principes de la taxation, les aggravations successives qu'y a apportées le législateur, et la situation fiscale du cinéma comparée à celle des autres spectacles.

Cet exposé nous permettra de discuter, dans une seconde partie critique, le fondement théorique de l'imposition du cinéma et les conséquences néfastes des lourdes taxes auxquelles il est assujetti, puis d'examiner la situation du film français en face de la concurrence étrangère.

PREMIÈRE PARTIE

Exposé du Régime fiscal du Spectacle et de l'Industrie Cinématographique en France

Pour exposer dans son ensemble le régime fiscal du cinéma, il convient d'étudier distinctement les deux branches d'activités qui s'y rattachent : le spectacle et l'industrie du film.

En bonne logique, aussi bien que chronologiquement, celle-ci, semble-t-il, devrait être examinée la première ; le film forme un des principaux éléments du prix de revient de l'exploitation d'une salle de spectacle, et les impôts qui le frappent exercent leur répercussion sur ce prix de revient.

Mais cet ordre d'exposition aurait l'inconvénient de paraître réduire l'industrie du film au rôle d'un simple accessoire du spectacle, alors qu'elle a son existence indépendante, son importance économique et sociale particulière, subordonnée à des conditions distinctes de celles de l'exploitation des salles.

D'autre part, et surtout, le problème fiscal est loin de présenter une égale importance pour le film

et le spectacle. Nous aurons l'occasion d'observer que, si la question du film national est d'une brûlante actualité, l'élément fiscal ne joue dans sa solution qu'un rôle de second plan. Au contraire, un mouvement qui se prolonge et se développe depuis 1920 a placé la réforme des taxes au premier rang des préoccupations des entrepreneurs de cinémas.

Les impositions qui les frappent se divisent d'ailleurs en deux catégories très distinctes. Les unes sont des contributions directes atteignant une situation permanente, l'exercice d'une profession, soit dans sa nature (patente) soit dans son rendement (impôt sur les bénéfices commerciaux). Elles font partie d'un système général, et les exploitants de cinémas y sont assujettis comme tous commerçants. Ils ne soulèvent de leur part aucune protestation particulière, et il suffira d'en exposer rapidement les règles pour être complet.

Une seconde catégorie comprend des taxes indirectes, atteignant des faits particuliers au moment où ils se produisent, en l'espèce la perception de droits d'entrée à des représentations cinématographiques.

Ces taxes, spéciales aux entrepreneurs de spectacles, se superposent aux impôts du système général. Elles soulèvent par là même le problème particulier de leur justification et rendent nécessaire l'examen critique des considérations qui servent à l'imposition spéciale des divertissements dans l'ensemble des activités humaines.

Leur caractère spécial éveille en outre chez les assujettis, et dans l'esprit du public, qui supporte ces taxes par incidence, l'impression d'une inégalité, d'une injustice fiscale. En les aggravant lourdement, le législateur a accentué le mécontentement qu'elles soulèvent.

Ainsi s'explique que le mouvement des intéressés contre le régime fiscal des cinémas s'attaque exclusivement à ces taxes indirectes. Les questions théoriques qu'elles soulèvent, la place prépondérante, exclusive même qu'elles occupent dans les préoccupations des milieux professionnels, justifient l'importance des développements que nous leur consacrerons.

Eu égard aux considérations qui précèdent, nous exposerons le régime fiscal des cinémas, objet de cette première partie, dans l'ordre suivant :

Chapitre premier. — Historique des taxes indirectes sur les cinémas.

Chapitre II. — Régime actuel des taxes indirectes sur les cinémas.

Chapitre III. — Impôts directs sur les cinémas.

Chapitre IV. — Autres taxes pouvant frapper les cinémas.

Chapitre V. — Régime fiscal de l'industrie cinématographique proprement dite.

CHAPITRE PREMIER

Historique des Taxes Indirectes sur les Cinémas

Comme l'ensemble des spectacles, les cinémas peuvent être aujourd'hui assujettis à trois sortes de taxes indirectes :

- 1° Impôt perçu au profit de l'Etat ;
- 2° Le droit des pauvres, perçu au profit des bureaux de bienfaisance et des hospices ;
- 3° Une taxe municipale, perçue au profit des communes.

L'impôt d'Etat présente un caractère obligatoire et général. Les règles de l'assiette et son taux sont partout identiques. Le droit des pauvres et la taxe municipale dépendent, au contraire, de l'initiative des communes, qui sont libres d'en adopter ou non le principe et d'en fixer, dans certaines limites, l'assiette et les tarifs.

L'impôt d'Etat, et surtout la taxe municipale, sont de création toute récente. Avant la guerre, les spectacles, et parmi eux les cinémas, n'étaient soumis qu'au droit des pauvres.

Le droit des pauvres est une taxe extrêmement ancienne. On en trouve l'origine au début du quinzième siècle, vers 1402. Des ordonnances de Louis XIV et de Louis XV, du 25 février 1699 et du 7 février 1716, en précisèrent l'assiette, le tarif et la destination, en attribuant à l'hôpital général, puis à l'Hôtel-Dieu, le produit d'un impôt d'un sixième, puis d'un neuvième en sus du prix des places dans les spectacles publics où seraient données des pièces de théâtre.

Le droit des pauvres a été maintenu par la Révolution, qui lui a donné sa physionomie actuelle. La loi du 7 Frimaire, en V, crée les bureaux de bienfaisance et institue en leur faveur une taxe sur les spectacles et divertissements publics de 1 décime par franc en sus du prix de chaque billet, c'est-à-dire le onzième de la recette brute, ou 9,09 %. La loi du 8 Thermidor, an V, fixe le taux de l'impôt au quart de la recette brute pour les bals, feux d'artifice, concerts et autres fêtes payantes. La loi du 3 août 1875 assimile aux spectacles les concerts quotidiens.

Le droit des pauvres frappait tous les divertissements, spectacles, réunions, où des places sont offertes au public à prix d'argent. Cette définition générale de la loi de l'an V a permis d'y soumettre des catégories de spectacles qui n'existaient pas en l'an V, et notamment les cinémas à partir de leur invention. Avant la guerre, ils supportaient donc dans les communes qui l'avaient adopté, le droit des pauvres, généralement au taux de 10 % en sus du prix des places.

L'immense accroissement causé par la guerre de 1914 dans les dépenses de l'Etat devait naturellement porter l'attention du ministre des Finances sur de nouvelles sources de matière imposable. Au début des hostilités, la gravité des circonstances éloignait le public des cinémas qui, d'ailleurs, privés de leur personnel mobilisé, avaient fermé leurs portes. Mais après la stabilisation du front, en septembre 1914, l'impression de plus en plus générale que la guerre serait longue fit peu à peu « s'installer » les esprits dans la guerre. Les spectacles reprirent ; les cinémas connurent bientôt un brillant essor.

A la fin de l'année 1914, une taxe de 5 % fut établie au bénéfice des œuvres de guerre ; c'était une taxe d'Etat, mais avec emploi spécial. L'idée qui présidait à sa création était de faire participer ceux qui se divertissaient aux dépenses des œuvres nécessitées par la guerre. Cette taxe vécut jusqu'au mois d'août 1915 et rapporta plus de 600.000 fr. (1).

Quelques mois après, la taxe fut remaniée et rétablie, en janvier 1916, sur la base de 5 % de la recette servant d'assiette du droit des pauvres pour les cinémas, et d'après des forfaits divers pour les autres catégories de spectacles (2).

(1) Discours de M. Laurent EYNAC, Chambre des députés, séance du 20 décembre 1916, *Journal officiel*, 21 décembre 1916, p. 3781, col. 2.

(2) Discours de M. Laurent EYNAC, *loc. cit.*

Une fois consacré le principe d'un impôt d'Etat sur les spectacles, venant s'ajouter au droit des pauvres, le législateur allait tendre naturellement à le maintenir et à le développer. A la séance de la Chambre des députés du 2 mars 1916, MM. Aristide Jobert et Turmel déposèrent une proposition de loi « ayant pour objet d'établir une taxe sur les entrées dans les établissements publics de réjouissance et d'amusement » (1).

Le titre de la proposition suffisait à indiquer le but de ses auteurs. L'exposé des motifs précisait nettement leur point de vue : « Il y a queue à la porte de tous ces établissements publics. Ce spectacle indécent contraste avec cet autre plus attristant de nos glorieux mutilés, de nos poilus permissionnaires déambulant dans nos cités... Il est scandaleux que des applaudissements frénétiques, que des rires inextinguibles viennent souligner les grivoiseries, les quolibets, les quiprosos de répertoires souvent exotiques, pendant que dans les tranchées, sur la ligne de bataille, d'autres hommes, soucieux, raidis par le sentiment de leur devoir, veillent à la sécurité de tous, pendant que des soldats, trop nombreux, hélas ! crient leur douleur et se tordent dans les affres de la mort... »

Ce passage nous a paru assez caractéristique pour mériter d'être cité in-extenso. Bien que les exemples

(1) *Journal officiel*, Docum. Parlem., Chambre, année 1916, annexe n° 1866, p. 336.

donnés visent surtout le music-hall, le début a bien une portée générale et concerne aussi bien les théâtres et les cinémas, car c'est principalement à la porte de ces derniers établissements qu'il y avait queue, à cette époque.

Nous ne reprendrons pas ici la querelle philosophique à laquelle cet exposé des motifs nous invite, c'est-à-dire la question de savoir s'il est scandaleux que les uns s'amusent pendant que les autres souffrent. C'est une observation banale que l'esprit humain ne peut être continuellement tendu, et c'eût été lui imposer un effort contre nature que de lui supprimer toute source de distractions. Celles-ci contribuaient à la « tenue morale » de la population civile et aussi à la « détente » des permissionnaires, qui formaient la plus grosse clientèle des établissements de spectacles. Si le contraste de la guerre et du spectacle était « scandaleux », le remède était dans la censure, ou, mesure plus radicale, dans l'interdiction des spectacles, mais non dans leur taxation. Celle-ci n'aurait fait que réserver les divertissements aux plus fortunés.

De cette discussion, il faut retenir que l'imposition des spectacles ne trouve pas sa justification dans un principe de morale, d'ailleurs discutable.

Quoi qu'il en soit, la proposition Jobert et Turmel portait qu'il serait établi sur toutes les entrées et dans tous les établissements publics de divertissement et d'amusement (théâtres, cinématographes, cafés concerts, cabarets artistiques, music-

halls, etc...) une taxe égale au droit d'entrée fixé par ces établissements. Cette taxe ne devait pas s'appliquer aux représentations organisées en faveur d'œuvres de bienfaisance et d'assistance. Le montant de la taxe devait être versé intégralement dans les caisses de l'Etat et recouvré au moyen de timbres mobiles correspondants appliqués sur les billets d'entrée.

Renvoyée à la commission de législation fiscale, cette proposition fut jointe à un projet comportant une série de taxes somptuaires que la commission se proposait de présenter à la Chambre. D'accord avec cette commission, la commission du budget disjoignit un certain nombre de taxes proposées par le gouvernement et suggéra qu'elles pouvaient être utilement remplacées par la taxe des spectacles (1).

La Commission inséra dans le projet de loi des finances un article 11 *bis* relatif à une taxe spéciale sur le prix des places de théâtre, concerts, cinématographes et autres lieux de spectacles. Un tarif identique, gradué d'après le prix des billets, était appliqué à toutes les catégories de spectacles :

10 % jusqu'à 5 francs ;

15 % au-dessus de 5 fr. jusqu'à 10 fr. ;

20 % au-dessus de 10 francs ;

avec minimum de perception de 0 fr. 10.

Un amendement de MM. Paul Laffont, Renard

(1) Séance du 19 décembre 1916, *Journal officiel* du 20 décembre, Débats parlem., Chambre, p. 3740.

et autres conservait l'identité de tarif, mais avec une graduation plus détaillée, allant de 0 fr. 05 à 20 % (1). Un autre amendement de M. Anglès étendait l'imposition à tous les commerces de luxe, frappant d'une taxe de 5 à 10 %, suivant le prix, tout article, billet ou addition comportant un prix unitaire supérieur à 5 francs (2).

Ces amendements furent repoussés. L'art. 11 *bis*, avec un nouveau barème établi d'accord avec les intéressés, est devenu l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916.

La discussion de l'article 11 *bis*, aux séances des 19, 20 et 21 décembre 1916, est intéressante à mentionner pour sa tournure philosophique et littéraire autant que financière. Elle fait apparaître les considérations qui ont inspiré le Parlement lorsque, pour la première fois, il a été établi une taxe d'Etat sur les spectacles. Le point de vue moral auquel s'étaient placés les auteurs de la première proposition n'a joué qu'un rôle effacé. La note dominante a été le point de vue financier, atténué par des considérations artistiques ou économiques. Les Chambres ont voulu assurer à l'Etat des sommes assez considérables (3) tout en évitant des taux trop

(1) Même séance, *Journal off.*, p. 3739.

(2) Séance du 20 décembre, *Journal off.* du 21 décembre, p. 3753.

(3) Discours de M. LAFFONT, séance du 20 décembre 1916, *Journal off.* du 21 décembre, p. 3752.

élevés susceptibles de nuire au petit personnel en éloignant le public, de compromettre la situation financière des entreprises ou de détourner le public vers des spectacles estimés inférieurs (1).

Abandonnant sur ce point le principe du tarif unique proposé par la commission, l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916 établit une discrimination entre les catégories d'établissements pour l'assiette et le taux de la taxe. Voici, à titre de comparaison, les tarifs pour les théâtres et les music-halls :

THEATRES

0 fr. 10	par place	jusqu'à 1 franc.
0 fr. 20	—	de 1 fr. 05 à 8 francs.
0 fr. 50	—	au dessus de 8 francs.

MUSIC-HALLS

0 fr. 20	par place	jusqu'à 1 fr. 50.
0 fr. 40	—	de 1 fr. 55 à 4 francs.
0 fr. 60	—	de 4 fr. 05 à 8 francs.
1 fr.	—	au dessus de 8 francs.

La taxe porte ici sur le prix de la place; elle est assise directement sur le spectateur au lieu de l'atteindre par incidence.

Le système est différent pour les cinématographes; la taxe est établie sur le montant des recettes

(1) Cf. Discours de M. VIVIANI, Ministre de l'Instruction publique, séances du 20 et 21 décembre 1916, *Journal off.* 21 décembre 1916, p. 3750, et 22 décembre 1916, p. 3781.

brutes mensuelles, par conséquent sur l'entrepreneur de spectacle. Le tarif est le suivant :

Jusqu'à 25.000 francs.....	5 %
De 25.000 à 50.000 francs.....	10 %
De 50.000 à 100.000 francs.....	20 %
Au dessus de 100.000 francs.....	25 %

Dans son discours du 21 décembre 1916, M. Viviani, ministre de l'Instruction publique, justifiait en ces termes la différence d'assiette de la taxe et le taux élevé du tarif pour les cinématographes :

« En ce qui concerne les cinématographes, nous n'avons pas voulu user des modalités étudiées pour les music-halls et pour les théâtres, parce que la multiplicité des billets à 2 francs et à 1 franc est telle que le contrôle eût été impossible. Nous avons frappé les recettes dans des conditions assez dures pour que dans une certaine mesure nous puissions dire que nous encourageons certains spectateurs à aller écouter les beautés de certaines œuvres d'art et que nous décourageons les autres » (1).

Cet argument d'ordre artistique en faveur d'une taxation plus sévère pour les cinémas nous semble tout à fait erroné. Il repose sur la conception de la supériorité du théâtre sur le cinéma, conception fautive, car peut-on établir une classification hiérarchique des spectacles au point de vue de leur valeur

(1) Séance du 21 décembre 1916, *Journal officiel* du 22 décembre 1916, p. 3781.

artistique ? Il y a de mauvaises pièces de théâtre, et des films qui, par le sujet, l'interprétation, la mise en scène, sont des chefs d'œuvre. Un sujet porté sur la scène est souvent ensuite représenté au cinéma, parfois avec les mêmes artistes; en quoi le film est-il inférieur à la pièce ? C'est donc individuellement que chaque spectacle mériterait d'être apprécié dans sa valeur intellectuelle, mais quel législateur, quelle administration se reconnaîtraient compétents pour rendre un tel jugement ? La considération artistique ne mérite d'ailleurs pas d'être retenue par la législation fiscale. Le but de l'impôt n'est pas de développer le sens artistique des contribuables, mais de frapper la richesse dans ses manifestations.

Le principe de l'imposition proportionnelle dans chaque échelon et progressive d'un échelon à l'autre adopté pour les cinémas était, en tous cas, supérieur au principe du tarif gradué d'un échelon à l'autre, mais fixe dans un même échelon, admis pour les autres spectacles, qui, par exemple, faisait payer 0 fr. 20 aux places de 8 francs comme aux places de 1 fr. 05, c'est-à-dire équivalait à un tarif dégressif au détriment des petites places. Le tarif gradué complique la comptabilité administrative et prive le fisc du rendement supérieur qu'obtiendrait un pourcentage proportionnel.

A la différence du droit des pauvres qui, sous le régime antérieur à la loi du 31 juillet 1920, n'atteignait pas les entrées gratuites, la taxe d'Etat de la loi du 30 décembre 1916 s'appliquait aux billets de

faveur comme aux billets payants. « En ce qui concerne les places offertes, à titre gracieux, le montant en est déterminé d'après le montant des mêmes places payantes. » Les cartes d'abonnement étaient taxées comme les billets à raison de leur prix. La taxe frappait non seulement le prix d'entrée, mais aussi le prix des objets et fournitures joints ou substitués obligatoirement au prix de la place.

D'autre part, si dans le prix de la place est compris le droit des pauvres, la taxe n'est pas due sur la fraction du prix correspondant à ce droit. Les recettes brutes servant de base à l'assiette de la taxe d'Etat s'entendent donc déduction faite du montant du droit des pauvres perçu dans le mois.

L'article 13 soumettait à la taxe tous les spectacles nommément désignés ou non et ne prévoyait qu'un seul cas d'exonération pour « les représentations organisées au profit des œuvres de bienfaisance autorisées par arrêté du Ministre de l'Intérieur ».

Le législateur laissait au gouvernement le soin de déterminer par décret les conditions d'application de l'article 13, notamment en ce qui concerne le mode de perception et la communication de la comptabilité des établissements soumis à la taxe. Le décret du 15 janvier 1917 décida d'utiliser pour l'assiette et le recouvrement de la taxe d'Etat le mécanisme existant déjà pour la perception du droit des pauvres, en l'adaptant et en le précisant dans les détails. La taxe est encaissée par les soins des directeurs des établissements ou les organisateurs des

représentations comme pour le droit des pauvres (art. 2) ; les contrôleurs du droit des pauvres, commissionnés à cet effet par l'administration des contributions indirectes, et les agents de cette administration, désignés par leur directeur départemental, sont chargés de la surveillance des opérations art. 3). Un décret du 20 octobre 1917 (1) fixait les principes des accords à intervenir entre l'Administration des contributions indirectes et l'assistance publique à Paris, ou les commissions administratives des établissements de bienfaisance en province, relativement à l'emploi de leur personnel pour la perception de la taxe d'Etat. L'administration des contributions indirectes conserve d'ailleurs ses règles propres pour la poursuite du recouvrement des droits, pour la constatation des contraventions et l'exercice des poursuites. (Décret du 15 janvier 1917, art. 8.)

Le mode de recouvrement de la taxe dans le décret du 15 janvier 1917 est différent suivant qu'il s'agit d'entreprises de cinémas ou d'autres spectacles. L'article 4 du décret précise la mise en recouvrement sur les cinémas ; « le paiement de l'impôt est effectué chaque jour entre les mains de l'agent de perception, à raison de 5 % des recettes brutes à partir du premier jour du mois et jusqu'à ce que les recettes brutes aient atteint 25.000 francs ; à raison de 10 % ensuite et jusqu'à ce que les recettes

(1) *Journal officiel* du 26 octobre 1917, p. 8514.

aient atteint 50.000 francs, puis à raison de 20 % jusqu'à ce que les recettes aient atteint 100.000 fr. et enfin à raison de 0 fr. 25 jusqu'à la fin du mois. »

En résumé, l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916 combinait heureusement le principe de la proportionnalité et celui de la progressivité, dans le tarif concernant les cinématographes, tandis que pour les autres spectacles le tarif gradué par échelon et fixe dans chaque échelon aboutissait à l'impôt dégressif. Il eût été plus conforme à l'égalité fiscale comme aux intérêts du Trésor d'étendre à tous les établissements le tarif appliqué aux entreprises de cinéma, supprimant ainsi à la fois la dégressivité de la taxe et les diversités de tarifs par catégories d'entreprises. La loi de 1916 abandonnait avec raison le principe de la non-imposition des places gratuites, admis pour le droit des pauvres.

Enfin, le décret du 15 janvier 1917 a posé le principe de l'assimilation de la taxe d'Etat et du droit des pauvres pour l'assiette et le recouvrement.

En Algérie, un décret du 13 novembre 1918 a homologué une décision des délégations financières du 18 juin 1918, sur l'avis du Conseil Supérieur du Gouvernement et l'avis du Conseil d'Etat, relative à l'établissement d'une « taxe sur le prix des places de théâtre, concerts, cinématographes et autres lieux de spectacles ». Le droit des pauvres est organisé, en Algérie, sur les mêmes bases que dans la France continentale, depuis le décret du 13 janvier 1849, qui a rendu applicable à l'Algérie toute la législation sur la matière.

Le décret de 1917 a modifié sur un certain nombre de points le système métropolitain ; il a substitué un tarif par pourcentage pour toutes les professions à la discrimination par catégories :

Théâtres : 10 % sur le prix des places de tous les théâtres sans exception ;

Music-halls : 15 % sur le prix des places ;

Cinémas : Même tarif que dans l'article 13, mais le premier palier de 1 à 25.000 francs tarifé à 5 % est englobé dans un palier allant de 1 à 50.000 fr., avec pourcentage de 10 %. La proportionnalité et la progressivité maintenues pour l'imposition des cinémas ont été ainsi appliquées aux autres spectacles. Mais pour ceux-ci le pourcentage se calcule sur les places individuelles, et pour les cinémas sur les recettes totales.

Préoccupé de mettre fin à la période des emprunts et des avances de la Banque de France à l'Etat et de restaurer l'équilibre financier, le Gouvernement avait chargé M. Klotz, alors ministre des Finances, de déposer « un projet de loi ayant pour objet la création de nouvelles ressources fiscales » (1) ; la vogue continue des cinémas, la prospérité des théâtres et des music-halls justifiait l'insertion dans le projet, articles 79 à 82, de dispositions aggravant la taxe sur les spectacles. On reprochait, en effet, à l'énumération des spectacles assujettis donnée par

(1) *Journal officiel* du 5 février 1920, Doc. Parlem., Chambre, annexe 166, p. 19.

l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916 d'être trop étroite pour contenir toutes les formes possibles de spectacles.

Le projet rectificatif du nouveau ministre des finances, M. François-Marsal, du 21 février 1920 (1), retint en cette matière les dispositions du projet de budget primitif, auquel la commission de la Chambre apporta un certain nombre de modifications (2).

Le rapporteur général de la Commission des finances, M. Charles Dumont, a résumé en ces termes les considérations qui ont inspiré la nouvelle législation fiscale des spectacles :

« D'une manière générale, tous ceux qui organisent des spectacles, j'allais dire d'art, sont dégrevés, mais ceux qui organisent des spectacles de pur luxe sont grevés... Nous avons seulement demandé que les résultats fiscaux (du projet adopté) soient à peu près les mêmes que ceux que nous attendions de notre texte et nous avons l'assurance qu'il en est ainsi » (3).

« Il est indispensable de faire payer tout ce qui représente une manifestation de luxe, de la vie heureuse. Nous n'entendons pas par là condamner ceux qui vont à ces manifestations, loin de là ; mais nous

(1) *Journal officiel*, Lettre rectificative du 21 février 1920, Docum. Parlem., Chambre, annexe 376.

(2) Rapport général de M. Charles DUMONT, *Journ. off.* du 10 avril 1920, Docum. Parlem., Chambre, annexe 589.

(3) Chambre, séance du 21 avril 1920, *Journal off.*, 22 avril 1920, Chambre, Déb. parlement., p. 1198.

sommes obligés de leur faire payer leur part dans le budget de détresse publique que nous devons établir (1)..... Devant la loi fiscale tout le monde doit être à égalité..... Je ne crois pas que l'on puisse réclamer utilement devant la Chambre l'exonération complète de tel ou tel spectacle, lorsque nous allons demander à tous de payer l'impôt sur le chiffre d'affaires »..... Et à propos des subventions : « Ce que nous voulons est extrêmement simple; c'est que si l'Etat ou les villes accordent une subvention aux théâtres, cette subvention n'entraîne pas l'exonération de la taxe » (2).

La Commission fait donc bon marché de l'argument moral et n'entend pas juger ceux qui vont au spectacle. L'objet de la taxe, c'est avant tout de procurer à l'Etat les ressources dont il a besoin.

Dans l'esprit du rapporteur général cette taxe apparaît comme une sorte d'impôt de consommation portant sur le superflu, un impôt somptuaire atteignant une manifestation de luxe. Et le rapporteur prétend discriminer le spectacle de pur luxe du spectacle d'art.

Nous avons montré plus haut combien cette discrimination est délicate; appartient-il au législateur, à l'administrateur de la faire et d'y attacher une conséquence financière. Si l'on envisage le spec-

(1) *Journal officiel*, loc. cit., p. 1203.

(2) Séance du 22 avril 1920, *Journal off.* du 23 avril, Déb. parlement., Chambre, p. 1216.

tacle d'art moins au point de vue psychologique et philosophique qu'au point de vue économique, plus terre à terre, qui doit, en somme, dominer chez le financier, le spectacle d'art n'est-il pas un luxe dans le sens de consommation non nécessaire, non indispensable, mais superflue ?

A quels éléments s'attacher pour distinguer l'art du luxe ; un film qui a coûté un million est-il un spectacle d'art plus qu'un film moins cher ? Pas nécessairement. Et tout spectacle est-il une manifestation de luxe ? Si l'on entend par luxe tout ce qui dépasse le nécessaire oui, mais l'expérience nous apprend que dans l'échelle des besoins, il est difficile de distinguer le superflu du nécessaire. Suivant l'époque, la classe sociale, la mentalité individuelle, telle manifestation d'activité peut être un luxe ou un besoin. Aller au cinéma est un luxe pour le paysan qui vient passer deux jours à Paris ; c'est presque une nécessité pour l'ouvrier parisien qui y va toutes les semaines et suit un film à épisodes.

Les manifestations de luxe peuvent être aussi envisagées et taxées comme une présomption, un signe extérieur des facultés contributives. Mais puisqu'en définitive la taxe retombe sur le spectateur, elle devrait frapper de taux différents les prix d'entrée suivant leur importance. Or, dans la nouvelle législation, le mode d'assiette de la taxe appliquée par la loi du 30 décembre 1916 aux cinématographes a été généralisée. Les taxes sont établies au nom de l'entrepreneur sur les recettes brutes et

non plus d'après des taux gradués d'après le prix payé par les spectateurs.

Pour remédier à l'inconvénient reproché au système de 1916 du défaut de proportionnalité résultant de la tarification, entre les différents genres de spectacles et pour un même établissement entre les différentes places, le projet Klotz substituait au système des échelons avec tarifs gradués un pourcentage du prix des places; « pour maintenir une exacte corrélation entre l'impôt et le prix des places, la solution la meilleure consisterait à substituer à la tarification actuelle par paliers, un pourcentage du prix des places, comme cela existe pour le droit des pauvres, et conformément à ce que l'expérience a conduit à faire de façon générale en Algérie » (1).

Le système de pourcentage vint remplacer celui des paliers, même pour les théâtres, à la suite d'une lettre adressée à la Commission des finances, le 6 février 1920, par le Directeur de l'Assistance Publique (2), qui faisait ressortir la complication de la comptabilité que devaient tenir ses agents par suite de l'existence des paliers. Le pourcentage est d'ailleurs resté différent, tant dans son assiette (recettes brutes mensuelles pour les cinémas) que dans son taux. Les taux de 10 % pour les théâtres et de 15 %

(1) Exposé des motifs, *Journal off.*, Docum. Parlement., Chambre, année 1920, annexe 166, p. 19, col. 3.

(2) *Journal officiel*, Docum. Parlement., Chambre, annexe 589, *loc. cit.*, pp. 232-233.

pour les music-halls avaient été trouvés trop élevés par les intéressés. A la suite de protestations, la Chambre des députés adopta, dans sa séance du 21 avril 1920, un amendement déposé par MM. Symian, Auriol et autres, auquel s'était ralliée sa commission des finances et qui réduisait ces taux à 6 % pour les théâtres et à 10 % pour les music-halls.

Mais cette réduction fut compensée par une élévation de taux pour les cinémas. Déjà le projet Klotz avait porté à 10 % le taux minimum à leur égard, fixé à 5 % par l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916, estimant que ce taux était trop faible et créait au profit de cette catégorie de spectacles une situation privilégiée, surtout pour les places à prix modique. D'après le tarif de 1916, une place de 0 fr. 50 payait 0 fr. 10 d'impôt dans un théâtre, soit 20 % ; 0 fr. 20 dans un music-hall, soit 40 %, et 0 fr. 25 seulement dans un cinéma. Cette situation paraissait d'autant moins justifiée qu'on semblait, à l'origine, avoir particulièrement voulu atteindre les cinémas, en raison de la vogue dont ils jouissaient, qui leur permettait de supporter plus aisément que tous les autres établissements le poids de la taxe (1).

Ce doublement de la taxe ne parut pas suffisant : l'amendement Symian-Auriol, adopté par la Chambre, modifia le palier de base, en appliquant le tarif de 10 % de 0 à 15.000 francs de recettes brutes (au

(1) Cf. *Supra*, le passage du discours de M. VIVIANI sur la taxation des cinématographes.

lieu de 25.000) et celui de 15 % de 15.000 francs à 50.000 francs (au lieu de 25.000 fr. à 50.000 fr.).

Ainsi, les cinémas faisaient les frais du dégrèvement des théâtres et des music-halls. Au lieu d'un tarif uniforme de 6 % (théâtres) ou de 10 % (music-halls) des recettes, ils supportaient un tarif dont le minimum atteignait 10 % et qui s'élevait par paliers successifs jusqu'à 25 %.

Aussi, dès l'année 1921, le Syndicat français des directeurs de cinémas réclame-t-il l'égalité fiscale pour les théâtres et les cinémas, la suppression des paliers et le taux uniforme de 6 %. Des circonstances favorables, déclare le Syndicat dans une lettre au Parlement, ont permis aux cinémas de supporter les mesures fiscales rigoureuses prises pendant la guerre. Mais la crise économique générale de 1920 a exercé ses répercussions sur les spectacles et le maintien du régime exceptionnel adopté en 1920 à l'égard des cinémas entraînerait la mort de l'industrie cinématographique française, menacée par la concurrence étrangère et la fermeture de ses débouchés.

Le projet du rapporteur général du budget, M. Bokanowski, conforme aux revendications du Syndicat n'ayant pas abouti, les intéressés acceptèrent un tarif gradué adouci proposé par M. Taurines :

- 4 % jusqu'à 10.000 francs de recettes.
- 6 % de 10.001 francs à 25.000 francs.
- 10 % de 25.001 francs à 50.000 francs.
- 15 % de 50.001 francs à 100.000 francs.
- 20 % au dessus de 100.000 francs.

Mais la Chambre des députés rejette cette proposition, qui abaissait le tarif minimum au-dessous du tarif des théâtres, et adopta un tarif gradué atténué par rapport à celui de 1920, partant du taux de 6 % :

- 6 % jusqu'à 10.000 francs de recettes.
- 10 % de 10.001 francs à 30.000 francs.
- 15 % de 30.001 francs à 75.000 francs.
- 20 % de 75.001 francs à 150.000 francs.
- 25 % au dessus de 150.000 francs.

La réduction des tarifs au premier palier était subordonnée au fait que l'exploitant aurait passé dans le mois 25 % au moins de films français.

Le Syndicat français continua sa campagne auprès du Sénat. Il déclarait inapplicable la clause d'utilisation de 25 % de films français et il considérait le tarif de la proposition Taurines comme un adoucissement indispensable pour les petits établissements. A la surprise causée par le rejet de cette proposition avait succédé un désaccord dans les milieux professionnels entre les intérêts différents des directeurs de films et des exploitants de cinémas.

En définitive, cette campagne a abouti à un adoucissement de la taxation des petits et moyens établissements de cinémas. L'article 38 de la loi du 30 juin 1923 a abaissé le taux de l'impôt à 6 % jusqu'à 15.000 francs de recettes (au lieu de 10 %) et à 10 % de 15.001 francs à 30.000 francs (au lieu de 15 %) et a conservé les taux en vigueur pour les recettes supérieures.

Par contre, l'effet de cette mesure s'est trouvé atténué par l'institution du double décime qui, en vertu de la loi du 22 mars 1924, a augmenté de 20 % les tarifs de l'impôt d'Etat applicables aux cinémas, comme d'ailleurs ceux de tous les spectacles.

Indépendamment des modifications qu'elle a apportées au régime de l'impôt d'Etat sur les spectacles, la loi du 25 juin 1920 a imposé aux exploitants une nouvelle charge en autorisant les communes à percevoir une nouvelle taxe. Dans sa séance du 21 avril 1920, la Chambre des députés a voté un amendement déposé par MM. Basly, Cadot et autres, portant que « les communes sont autorisées à percevoir les taxes municipales, dont les tarifs devront être approuvés par le Préfet, sur les cinématographes et les établissements publics où l'on joue de la musique et où se donnent des représentations théâtrales ».

Ce texte, adopté sans modification par le Sénat, est devenu le dernier alinéa de l'article 92 du 25 juin 1920.

Ce court alinéa, qui apporte aux communes de nouvelles ressources et qui ajoute une nouvelle taxe au droit des pauvres et à l'impôt d'Etat, considéré en 1916 comme impôt de guerre et maintenu en 1920, ne paraît pas avoir attiré l'attention du Parlement. Le rapporteur général du projet de loi à la Chambre s'était contenté de demander le renvoi à la commission d'administration générale d'un amendement

qui n'intéressait pas les finances de l'Etat. Sur l'intervention du Ministre des Finances, la Chambre accueillit immédiatement l'amendement sans discussion (1).

Enfin, la loi du 25 juin 1920, complétée par la loi du 31 juillet 1920, a introduit une certaine uniformité dans l'ensemble des taxes qui grèvent désormais les spectacles. Les décrets de 1917 étaient entrés dans cette voie en adoptant les règles du droit des pauvres pour le recouvrement de l'impôt d'Etat. Les lois de 1920 ont maintenu cette assimilation et l'ont complétée en étendant à l'assiette du droit des pauvres, certaines règles de fond de la taxe d'Etat, imposition des places gratuites, contentieux, poursuites et pénalités.

Telle est l'évolution historique du régime des taxes indirectes sur les spectacles et en particulier sur les cinémas. Elle fait ressortir une lourde aggravation de leurs charges : justifiées d'abord par leur caractère de circonstance et momentané, par l'essor des cinémas et les dépenses de l'Etat pendant la guerre, ces taxes ont pris avec les lois de 1920 et 1923 la physionomie de charges normales, dont la détresse financière de l'Etat et des communes ne permet guère d'espérer la disparition, bien qu'elles pèsent terriblement sur les exploitations qui ne bénéficient plus d'une exceptionnelle prospérité.

(1) *Journal officiel*, 22 avril 1920, Déb. parlement., Chambre, p. 1204.

CHAPITRE II

Le Régime actuel des Taxes indirectes sur les Cinémas

En raison de son caractère général, obligatoire, uniforme pour toute l'étendue du territoire français et aussi de son taux élevé, l'impôt d'Etat sur les cinémas présente une importance économique bien supérieure à celle du droit des pauvres et de la taxe municipale, dont la perception est laissée à l'initiative des communes.

D'autre part, la loi de 1920, nous l'avons vu, a établi une assez complète uniformité dans le régime fiscal des spectacles : droit des pauvres comme taxe municipale sont régis dans l'ensemble par les dispositions qu'elle a arrêtées pour l'impôt d'Etat.

Ces considérations justifient les amples développements que nous nous proposons de consacrer à l'impôt d'Etat; dans une première section, nous exposerons à propos de cet impôt les principes généraux de l'ensemble des taxes indirectes, en com-

parant constamment le régime fiscal des cinémas à celui des autres spectacles et nous analyserons ensuite, dans deux sections plus brèves, les règles spéciales au droit des pauvres et à la taxe municipale.

SECTION I

L'IMPÔT D'ÉTAT

Les articles 92 et suivants de la loi du 25 juin 1920, en établissant un impôt sur les « spectacles et autres attractions ou divertissements assimilés » ont conservé, comme la loi du 31 décembre 1916, le principe d'une discrimination entre quatre catégories de spectacles : théâtres, music-halls, cinémas, dancings ou spectacles assimilés. Le taux de l'impôt varie de 6 à 10 et 25 % des recettes brutes pour la première, la deuxième et la quatrième catégories; pour les cinémas qui forment à eux seuls la troisième, le taux de l'impôt est gradué par paliers.

Il importe donc, au point de vue du tarif de l'impôt, de préciser suivant quelles règles un spectacle doit être mis dans telle ou telle catégorie. Après avoir déterminé le critérium de la distinction, nous étudierons les principes de l'assiette de l'impôt, les tarifs et le mode de calcul, les exonérations, les règles de recouvrement, le contentieux et les pénalités.

§ 1^{er}. — *Discrimination des spectacles.*

Pour classer les spectacles dans les différentes catégories, on doit s'attacher à la fois au caractère de l'établissement et à la nature du spectacle (décret du 5 août 1920, art. 11). Par exemple, si une représentation cinématographique est donnée dans un théâtre, c'est le tarif des cinématographes qui est applicable (1).

L'article 92 précise le mode d'assiette de l'impôt dans le cas de diversité du spectacle. « Si les attractions offertes au public par un établissement, appartiennent par leur genre à plusieurs catégories de spectacles différemment imposées, la taxe est calculée d'après le tarif le plus faible lorsque le spectacle passible de cette taxe, considéré isolément, a une durée au moins égale aux trois quarts de la durée totale des représentations. » C'est le cas, par exemple, des spectacles cinématographiques au cours desquels sont données de courtes attractions (chants, exhibitions, etc.). Le spectacle cinématographique sert de base à l'imposition, s'il représente au moins les trois quarts de la durée totale de la représentation.

Lorsqu'un établissement, par exemple un casino,

(1) Circulaire n° 1161 du 9 août 1920 de la direction générale des Contributions Indirectes, *Bulletin des Contributions Indirectes*, 15 août 1920, p. 3.

comporte un droit d'entrée général, et que les entrées spéciales sont ensuite exigées pour assister à des spectacles séparés, l'impôt doit être perçu non seulement sur les entrées générales, mais aussi sur les entrées particulières à chaque attraction considérée isolément et imposée d'après la catégorie à laquelle elle appartient.

Par exemple, si une représentation cinématographique est donnée dans un casino, dans une exposition, etc., l'impôt frappe d'abord les entrées au casino, à l'exposition, puis, selon le tarif qui leur est propre, les entrées à la représentation cinématographique.

§ 2. — *Assiette de l'impôt.*

L'impôt établi par la loi du 25 juin 1920 sur les spectacles frappe les entrées. Il est à la charge des spectateurs et il est dû par toute personne qui passe au contrôle pour pénétrer dans l'établissement, sauf celles qui bénéficient de l'exonération. Il est encaissé en sus du prix des places, du droit des pauvres et de la taxe communale, s'il en existe une, par les directeurs de spectacles ou organisateurs de réunions; ceux-ci doivent, à l'issue de chaque représentation, en verser le produit à l'agent de perception des contributions indirectes, contre remise d'une quittance. La loi du 25 juin 1920 a maintenu le principe de l'imposition de toutes les entrées : payantes, gratuites ou à tarif réduit.

Les recettes frappées de l'impôt comprennent principalement les entrées payantes. Au paiement direct exigible à chaque entrée, on doit assimiler tout autre mode de paiement indirect résultant notamment : « d'abonnements, cotisations, remboursements de fournitures quelconques, contrats de loyer pour les propriétaires de salles qui, dans les conditions de location, se réservent un certain nombre de places, traités de concession, etc. » (1).

L'article 92 précise le mode de calcul de l'assiette de l'impôt pour les entrées à titre gratuit, les entrées à prix réduit et les abonnements :

« En ce qui concerne les trois premières catégories, les entrées à titre gratuit sont imposées d'après le prix des mêmes places payantes; les entrées à prix réduit sont imposées d'après le prix des places effectivement payé; les entrées avec des cartes d'abonnement permanentes permettant un nombre indéterminé d'entrées sont imposées, soit comme des billets ordinaires pour chaque entrée à laquelle elles donnent effectivement droit, soit, sur la demande des établissements, d'après un nombre d'entrées égal au nombre de jours pour lesquels les cartes sont valables; dans ce cas, l'impôt doit être acquitté sur la délivrance des cartes. »

Les entrées gratuites sont donc décomptées pour

(1) Circulaire précitée de la Direction générale des Contributions Indirectes, p. 1.

la détermination de la recette imposable, comme si elles étaient payantes, au tarif normal de la place. Les entrées à prix réduit, d'après le prix effectivement payé. Les billets à prix réduit soulèvent fréquemment des conflits entre les entreprises de spectacles et l'administration des contributions indirectes. Celle-ci est volontiers tentée de voir dans les billets à prix réduit un moyen de fraude destiné à éluder ou à atténuer la charge de l'impôt et des taxes. En effet, la loi n'a pas déterminé les conditions de délivrance des billets à prix réduit, et elle n'a pas fixé de limite minima au prix des billets comportant une réduction de tarif. Dans ces conditions, le billet à prix réduit tend à se rapprocher du billet gratuit, sans se confondre avec lui, pour éviter l'assimilation à un billet payant.

L'administration des contributions indirectes envisage d'un mauvais œil les billets à prix réduit. Dans sa thèse, la réduction comporte une limite, sinon dans le texte, du moins dans l'esprit de la loi. « Il apparaît comme certainement conforme à l'intention du législateur, prétend la direction générale des contributions indirectes, de considérer que la délivrance des billets à prix réduits doit correspondre à des procédés réguliers d'exploitation et que la fixation de ces prix soit arrêtée de telle sorte que la part de l'impôt revenant à l'Etat et aux pauvres reste appréciable et en rapport avec la place occupée. C'est ainsi, par exemple, qu'il serait anormal que la somme totale déboursée par

le bénéficiaire d'un billet à prix réduit fût inférieure à celle déboursée au seul titre d'impôts dus par le cessionnaire d'un billet gratuit.

« L'administration est persuadée que les exploitants se conformeront à ces indications, et les directeurs qui devront exercer leur action en ce sens auront à signaler à l'administration les abus qui viendraient à se produire, pour permettre d'aviser, le cas échéant » (1).

Malgré les directives fournies par la circulaire de la direction générale des contributions indirectes du 9 août 1920, la question des billets à prix réduits et des entrées gratuites a soulevé dans la pratique de nombreuses difficultés, et ces catégories de billets ont souvent servi à masquer des fraudes difficiles à découvrir.

Un décret du 21 juin 1921 et une circulaire du ministre des Finances, du 31 juillet 1921, ont dû préciser ce que l'Administration devait entendre par billets à prix réduits et comme entrées gratuites.

D'après les dispositions de ce décret et de cette circulaire, doivent être considérées comme à prix réduit et imposables d'après la dépense faite, les entrées accordées « sans considération de la personne qui en bénéficie, ayant un caractère commercial et non personnel et répondant à un procédé régulier et normal de l'exploitation ». L'Adminis-

(1) Circulaire précitée de la Direction générale des Contributions Indirectes, *loc. cit.*, p. 14.

tration donne comme exemple les billets délivrés par un directeur pour remplir la salle et soutenir le succès d'une pièce pendant une crise passagère. C'est un procédé fort légitime pour éviter de perdre le bénéfice des capitaux engagés.

Mais la circulaire ministérielle rappelle que la somme déboursée ne doit pas être inférieure au montant de l'impôt payé par le bénéficiaire d'une entrée gratuite.

Dans la forme, ces billets doivent porter la mention imprimée : « Entrée de tarif réduit », et ne pas indiquer le nom du bénéficiaire.

Quant aux entrées gratuites, ce sont celles qui sont accordées à titre personnel, en considération de la personne ou de la fonction, ou comme rémunération d'un service.

Il convient de citer ici un mode spécial de paiement de billets, adopté par certains établissements, notamment par des cinémas. Une partie du billet est acquitté par le spectateur; une partie par un industriel ou un commerçant, dans un but de réclame; par exemple, un industriel (le procédé est notamment employé par la fabrique de chocolat Poulain) passe avec des Sociétés de cinémas un contrat par lequel ces Sociétés s'engagent, moyennant une ristourne, à admettre dans leur salle, à demi tarif, les spectateurs munis d'un certain nombre de tickets ou de marques spéciales délivrés par le commerçant aux acheteurs de son produit.

Sur quelle base doit être calculé l'impôt dans

cette hypothèse ? Sur le prix réduit payé ? Sur ce prix augmenté de la ristourne, ou sur le prix normal du billet ?

Les établissements de cinéma ont naturellement soutenu le premier système. Mais une circulaire du ministre des Finances du 10 novembre 1917, rendue en application de l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916, précise que la ristourne doit être incorporée aux recettes, parce qu'elle est la contre-partie de la remise consentie au spectateur sur le prix de sa place. On doit faire état, pour le calcul des droits, de toutes les recettes provenant du prix des places ou perçues à l'occasion des entrées.

La circulaire du ministre des Finances du 31 juillet 1921 va même plus loin, et elle applique à ce genre de billets le prix normal, les assimilant à des entrées gratuites. « On doit aussi, dit la circulaire, considérer comme entrées gratuites les billets donnés par des commerçants, à titre de prime, pour favoriser la vente de leurs produits. Dans ces divers cas, la remise ou la distribution des billets constitue en réalité un paiement en nature, effectué par les exploitants, paiement auquel le Trésor n'a pas à participer par un abandon d'impôt. »

Ce dernier système est celui que pratique en fait l'Administration des Contributions Indirectes. Les Sociétés cinématographiques protestent contre cette interprétation, mais, à notre connaissance, il n'est pas intervenu de décision judiciaire sur cette question.

Le premier système doit être rejeté sans hésiter. Le billet délivré dans ces conditions ne rentre pas dans la notion du billet à prix réduit, précisé par la circulaire du ministre des Finances de 1921. Ce n'est pas un sacrifice consenti par l'entrepreneur de spectacle pour soutenir artificiellement le succès d'une pièce ou d'un film. C'est par l'industriel ou le commerçant que le sacrifice pécuniaire est fait, et il représente le prix d'une mesure de publicité. Entre l'exploitant du cinéma d'une part, l'administration fiscale et le spectateur, d'autre part, s'interpose un intermédiaire; à côté du contrat de location de place, intervient un contrat de publicité, payé en nature par l'industriel, contrat auquel l'administration est restée étrangère, et qui ne lui est pas opposable.

Pour ces motifs, il semble que l'impôt ne doive pas être calculé sur le prix augmenté de la ristourne, mais sur le prix normal. Le taux de la ristourne peut être difficile à prouver et l'opération masquer une fraude fiscale. Si, d'autre part, on se place du côté du spectateur, on peut considérer la partie du billet, dont remise lui est faite, comme un véritable don, comme une prime attribuée à titre de réclame, donc comme un billet gratuit.

En résumé, l'interprétation administrative nous paraît la plus conforme à la logique et à l'esprit du législateur.

Aux prix d'entrée proprement dits, peuvent être joints — ou substitués — des droits ou prix divers.

L'article 92 les assimile au prix d'entrée, pour le calcul de l'impôt. « Si, à la perception de la taxe, est jointe ou substituée obligatoirement celle d'un droit de location, de vestiaire ou celle du prix d'un objet ou d'une fourniture quelconque, la taxe s'applique également au prix perçu à ces divers titres. »

Notamment, le prix des consommations, lorsqu'elles sont obligatoires, est considéré comme un supplément du prix de la place, et doit entrer en ligne de compte dans le calcul de l'impôt.

§ 3. — *Tarifs et calcul de l'impôt.*

Pour les spectacles et attractions classés dans la première, la deuxième ou la quatrième catégorie, le taux de l'impôt est uniforme : 6 % des recettes brutes pour les théâtres et assimilés; 10 % des recettes brutes pour les music-halls, courses et matches; 25 % pour les dancings et assimilés (1).

Pour les cinématographes, au contraire, le taux de l'impôt varie, suivant un tarif gradué, avec l'importance des recettes brutes mensuelles.

La loi du 25 juin 1920 avait adopté le tarif suivant :

- 10 % jusqu'à 15.000 francs de recettes brutes mensuelles.
- 15 % pour les recettes comprises entre 15.001 francs et 50.000 francs.
- 20 % pour les recettes comprises entre 50.001 francs et 100.000 francs.
- 25 % au dessus de 100.000 francs.

(1) En tenant compte du double décime, les taux s'élèvent à 7,2 %, 12 %, 30 %.

La loi de finances du 30 juin 1923, article 38, a substitué à ces taux les suivants, atténués pour les deux premiers paliers :

- 6 % jusqu'à 15.000 francs de recettes brutes mensuelles.
- 10 % pour les recettes comprises entre 15.001 francs et 30.000 francs.
- 15 % pour les recettes comprises entre 30.001 francs et 50.000 francs.
- 20 % pour les recettes comprises entre 50.001 francs et 100.000 francs.
- 25 % pour les recettes au dessus de 100.000 francs.

La recette brute servant de base à l'impôt s'entend de la recette effectivement encaissée par l'exploitant sans déduction de ses frais d'exploitation, mais déduction faite de l'ensemble des taxes qu'il est chargé de percevoir avec le prix des places. En un mot, le législateur a généralisé la règle appliquée pour le droit des pauvres, perçu en sus du prix des places. Aux termes de l'article 39 de la loi du 31 juillet 1920, le droit des pauvres, les taxes municipales et l'impôt d'Etat sur les spectacles sont perçus en sus du prix des places.

Ce principe s'applique au calcul de la recette quotidienne imposable, comme au calcul des recettes brutes mensuelles servant à déterminer les paliers.

Mais, tandis que l'impôt est perçu sur les entrées, y compris le prix nominal des entrées gratuites, les recettes réelles doivent seules entrer en ligne de compte pour le calcul des paliers.

Il convient donc, pour les cinémas, de distinguer

la recette nette journalière, augmentée des entrées gratuites, sur laquelle est perçu l'impôt, et la recette effective brute mensuelle qui sert de base pour la fixation des paliers, laquelle ne comprend pas les entrées gratuites.

Comme il eut été assez compliqué de déduire journallement le droit des pauvres et la taxe de l'Etat (et, le cas échéant, la taxe municipale) des recettes réelles, de tenir compte également des entrées gratuites, l'Administration des Contributions Indirectes a trouvé plus expédient d'établir des paliers non pas au chiffre de la recette nette, mais à celui de la recette brute, comprenant l'impôt et le droit des pauvres : $15.000 + 2.580 = 17.580$; $30.000 + 6.600 = 36.600$; $50.000 + 14.000 = 64.000$; $100.000 + 34.000 = 134.000$, et, dans les communes où elle existe, la taxe municipale (1).

Le jour même où les recettes brutes dépassent 17.580, 36.600, 64.000, 134.000 (2), on impose au taux d'impôt supérieur la partie des recettes dépassant ce palier, en effectuant pour chaque taux d'impôt un décompte séparé.

(1) Circulaire du 9 août 1920. Chiffres rectifiés pour tenir compte des modifications du tarif de 1923 et du double décime.

(2) Par recettes mensuelles, il faut entendre les recettes effectuées non pas dans une période consécutive de trente jours, mais celles encaissées au cours du même mois. Pour un cinéma qui ouvre le 15 juin, le premier mois finit le 30 juin.

L'application du système des paliers a donc pour résultat de faire monter le taux de l'impôt à mesure que le mois s'avance, et de le faire descendre dans les premiers jours du mois suivant. Le directeur de l'établissement, pour reporter l'impôt sur le spectateur, comme le veut l'esprit de la loi, devrait augmenter à mesure le prix des billets, pour le rabaisser le mois suivant. Ce procédé légal serait évidemment absurde et incompris des habitués.

Les cinémas importants n'ont donc que la ressource de prendre l'impôt à leur charge nominale et de majorer les prix d'entrées d'une somme moyenne correspondant à peu près au pourcentage fiscal. C'est ainsi que procèdent les grands établissements à Paris. Ce procédé laisse naturellement à la charge du cinéma une partie de l'impôt ou frappe le spectateur d'une partie du prix qui ne représente aucun impôt.

Quant aux petits établissements de province qui restent au premier palier, ils fixent à telle somme le prix des places et font payer aux spectateurs l'impôt en plus. Si une affluence imprévue se produit au milieu ou à la fin du mois, il leur est impossible de majorer le prix momentanément, et s'ils dépassent leur palier normal, le supplément d'impôt résultant de l'application d'un taux plus élevé reste à leur charge.

Ce résultat injuste, contraire à l'esprit de la loi, qui entend faire retomber l'impôt sur le spectateur, rend très critiquable le système des paliers et expli-

que pourquoi le rapporteur du budget en 1923 avait demandé leur suppression.

La règle, généralisée par la loi du 25 juin 1920 et l'article 39 de la loi du 31 juillet 1920, d'après laquelle l'impôt est perçu en sus du prix des places, mérite d'être éclairée par quelques exemples, qui préciseront le mécanisme de son fonctionnement et montreront le mécanisme de calcul de l'impôt d'Etat, du droit des pauvres et de la taxe municipale.

Le prix d'entrée payé par chaque spectateur comprend l'impôt d'Etat et, dans les communes qui les perçoivent, le droit des pauvres et la taxe municipale. Chacun de ces droits, pour ne pas atteindre la portion du prix d'entrée qui représente les diverses taxes, doit être calculé, non pas sur le prix du billet acquitté par le spectateur, mais sur ce prix diminué du montant de ces droits, autrement dit, pour la fraction qui reste dans la caisse de l'entrepreneur après paiement des droits à l'administration.

Par exemple, dans un cinéma au premier palier, le spectateur qui prend une place à 5 francs paie un prix d'entrée A, plus 6 % d'impôt, plus, s'il y a lieu, 10 % de droit des pauvres et, le cas échéant, 12 % de taxe municipale, de manière que le total de ce qu'il paie est 5 francs. L'impôt d'Etat n'est pas 6 % des 5 francs, mais 6 % de A.

Le taux d'impôt est donc inférieur à 6 % du prix des billets, et il est d'autant plus faible par rapport au prix des billets que l'impôt d'Etat est complété

par le droit des pauvres et par la taxe municipale, et que les taux sont plus élevés.

Mais, pour simplifier les calculs et éviter dans chaque cas la recherche du prix imposable, déduction faite des droits, on détermine le taux d'impôt sur le prix de la place. On suppose que le prix d'entrée, sans impôt, d'une place, soit de 100 francs. Avec l'impôt dans un cinéma de premier palier, le spectateur paiera, en tenant compte du double décime, qui, depuis la loi du 22 mars 1924 s'ajoute à tout impôt d'Etat :

$$100 \text{ fr.} + 7 \text{ fr. } 20 (= 6 \text{ fr.} + 20 \text{ } \%) = 107 \text{ fr. } 20$$

Autrement dit, si l'impôt d'Etat est seul perceptible, il est de 7 fr. 20 pour une place de 107 fr. 20, ou de 7,20/107,20.

Un calcul analogue fait ressortir l'impôt d'Etat aux divers paliers, sur le prix des places à :

2° palier.....	12/112
3° palier.....	18/118
4° palier.....	24/124
5° palier.....	30/130

Si, à l'impôt d'Etat, vient s'ajouter le droit des pauvres, au taux de 10 %, un raisonnement similaire permet de préciser que, sur un prix d'entrée de 100 francs sans impôt, les droits seraient de 7 fr. 20 (premier palier) + 10 francs ou 17 fr. 20, soit 17 fr. 20 sur un billet de 117 fr. 20, ce qui porterait l'ensemble des droits :

Au 1 ^{er} palier à.....	17,20/117,20
Au 2 ^e palier à.....	22/122
Au 3 ^e palier à.....	28/128
Au 4 ^e palier à.....	34/134
Au 5 ^e palier à.....	40/140

Enfin, si la taxe communale, au taux de 4 % par exemple, se superpose à l'impôt d'Etat et au droit des pauvres, l'ensemble des impôts sur le spectacle cinématographique s'élèvera, pour 100 francs d'entrée sans impôt, à 7 fr. 20 + 10 + 4 = 21 fr. 20 (premier palier), ou 21,20/121,20, soit :

Au 1 ^{er} palier.....	21,20/121,20
Au 2 ^e palier.....	26/126
Au 3 ^e palier.....	32/132
Au 4 ^e palier.....	38/138
Au 5 ^e palier.....	44/144

et si, au 5^e palier, par exemple, la taxe communale était de 12 %, l'ensemble des droits, à ce palier, serait de 52/152.

Soit, dans un établissement cinématographique dont la recette globale pour une représentation est de 2.000 francs (y compris les entrées gratuites), il devra acquitter aux divers paliers les droits suivants :

1° *Dans les communes où l'impôt d'Etat est seul perçu :*

1 ^{er} palier : 2.000 fr. × 7,20 :	107,20 = ...	134,32
2 ^e palier : 2.000 fr. × 12 :	112 =	214,28
3 ^e palier : 2.000 fr. × 18 :	118 =	305,08
4 ^e palier : 2.000 fr. × 24 :	124 =	387,09
5 ^e palier : 2.000 fr. × 30 :	130 =	461,54

2° Dans les communes où sont perçus l'impôt d'Etat et le droit des pauvres :

1 ^{er} palier : 2.000 fr. × 17,20 : 117,20 =...	293,51
2 ^e palier : 2.000 fr. × 22 : 122 =.....	360,65
3 ^e palier : 2.000 fr. × 28 : 128 =.....	437,50
4 ^e palier : 2.000 fr. × 34 : 134 =.....	507,46
5 ^e palier : 2.000 fr. × 40 : 140 =.....	571,42

3° Dans les communes où sont perçus l'impôt d'Etat, le droit des pauvres et la taxe communale, au taux de 4 % :

1 ^{er} palier : 2.000 fr. × 21,20 : 121,20 =...	349,83
2 ^e palier : 2.000 fr. × 26 : 126 =.....	412,69
3 ^e palier : 2.000 fr. × 32 : 132 =.....	484,84
4 ^e palier : 2.000 fr. × 38 : 138 =.....	550,72
5 ^e palier : 2.000 fr. × 44 : 144 =.....	611,11

et si, à ce dernier palier, on suppose le taux de la taxe communale à 12 % :

$$2.000 \text{ fr.} \times 52 : 152 = 684 \text{ fr. } 21.$$

En résumé, si l'on envisage les deux cas les plus fréquents, la recette des établissements cinématographiques absorbe, au titre d'impôt sur les spectacles :

1° Sous le régime de la perception de l'impôt d'Etat et du droit des pauvres, à Paris notamment : de 17,20 /117,20 à 40/140, ou de 14,67 à 28,57 % de la recette;

2° Sous le régime de la perception complète de

l'impôt d'Etat, du droit des pauvres et de la taxe communale : de 21,20/121,20 à 44/144 (taxe de 4 %) et à 52/152 (taxe à 12 %), ou de 17,49 à 30,55 et à 34,21 % de la recette.

§ 4. — *Exonération de l'impôt.*

L'article 1^{er} de la loi du 30 décembre 1916 avait limité l'exonération de l'impôt aux représentations organisées au profit d'œuvres de bienfaisance autorisées. L'article 93 a élargi le champ des exonérations aux termes de ces dispositions :

« La taxe prévue à l'article précédent ne s'applique pas aux représentations organisées au profit exclusif :

« 1^o Des établissements publics et des œuvres reconnues d'utilité publique ayant un caractère de bienfaisance;

« 2^o Des Sociétés de secours mutuels également reconnues d'utilité publique ou approuvées;

« 3^o Des œuvres de guerre autorisées par arrêté ministériel dans les conditions prévues par la loi du 30 mai 1916;

« 4^o Sur l'avis conforme de l'Office National des Sports, des fédérations et des sociétés dont les recettes sont exclusivement réservées à leur propre fonctionnement, dans le but de contribuer au développement du sport, de l'éducation physique et de la préparation au service militaire;

« 5° Des Associations amicales des réformés, mutilés et veuves de guerre, des Associations amicales d'anciens combattants, des Associations d'éducation populaire, qui ont fait la déclaration prévue par la loi du 1^{er} juillet 1901 et qui ne poursuivent la réalisation d'aucun bénéfice commercial ou financier.

« Pour bénéficier de l'exonération, les organisateurs des représentations doivent justifier auprès de l'Administration que la totalité des recettes a bien été affectée, sous la seule déduction des frais, à l'œuvre au profit de laquelle la représentation est donnée. »

Les exonérations sont acquises, non pas d'après la situation des organisateurs, mais d'après le caractère des œuvres auxquelles le produit des représentations est affecté. Cette affectation doit porter sur la totalité des recettes, sous déduction des frais. Une affectation partielle à des œuvres prévues par la loi, alors qu'une autre partie des recettes serait destinée à des œuvres qu'elle n'énumère pas, ne constituerait pas un motif d'exemption, même partielle.

L'Administration admet qu'« il peut être usé de tolérance... pour les petites réunions données à leurs membres par des Sociétés, patronages et autres organisations de même genre ne poursuivant aucun but spéculatif. C'est là question d'espèce et de mesure, et, en tous cas, il ne peut y avoir dans ces réunions, d'entrepreneur ou toute autre per-

sonne interposée qui, moyennant rétribution, prenne les frais à sa charge; dans cette dernière hypothèse il y a entreprise réelle, et l'impôt est du » (1).

« Pour les représentations à bénéfices, ajoute l'article 93, et pour les représentations de gala organisées dans un but de bienfaisance, lorsque le prix d'entrée est majoré, l'impôt est calculé d'après le tarif normal des places. »

Il s'agit ici de représentations qui ne bénéficient pas de l'exonération complète prévue par l'alinéa premier de l'article 93, mais qui sont organisées au profit d'autres œuvres de bienfaisance que celles comprises dans l'énumération précédente. La loi tient compte du but de bienfaisance et ne frappe d'impôt que la recette normale; l'excédent va tout entier, net de taxes, aux œuvres bénéficiaires de la représentation.

L'article 93 de la loi du 25 juin 1920 accordait aussi le bénéfice de l'exonération pour les représentations enfantines et, d'une manière générale, les spectacles ne comportant pas de places dont le prix est supérieur à 25 centimes ou dont l'entrée est gratuite.

L'article 39 de la loi de finances du 30 juin 1923 a modifié cette disposition de la manière suivante :

« Ne sont pas soumis à l'impôt les spectacles dont l'entrée est gratuite ou ceux ne comptant pas

(1) Circulaire précitée du 9 août 1920, *loc. cit.*, p. 25.

de place dont le prix est supérieur à 50 centimes, s'il s'agit de représentations théâtrales ou cinématographiques, et à 25 centimes s'il s'agit de tous autres spectacles. »

Enfin, des exemptions sont accordées à des places occupées gratuitement :

« Sont exemptées de l'impôt, les places offertes gratuitement aux blessés de guerre hospitalisés, aux mutilés et réformés de guerre; peuvent être exemptées, dans les conditions déterminées par l'Administration, les places occupées par les personnes tenues d'assister au spectacle en raison de l'exercice de leurs fonctions ou de leur profession, ainsi que celles offertes gratuitement aux élèves des Facultés, écoles, pensionnats, etc., assistant en groupe aux représentations. »

Lorsque les places, dans les hypothèses précédentes, ne sont pas offertes gratuitement, mais données à prix réduit, l'Administration applique le régime ordinaire des billets à prix réduit et calcule l'impôt sur le prix réellement payé.

L'exonération dont bénéficient les places occupées en raison d'une fonction s'applique d'abord au personnel rémunéré de l'établissement, puis à certaines personnes tenues d'assister au spectacle en raison de leurs fonctions. L'article 93 accorde à cet égard un certain pouvoir d'appréciation à l'Administration. Le décret du 5 août 1920, pris en vue de l'application des lois du 25 juin et du 31 juillet 1920, a arrêté la liste des personnes visées par l'article 93

et les conditions de l'exemption : « Quelles que soient les stipulations des cahiers des charges l'exemption de l'impôt prévue à l'article 93 de la loi du 25 juin 1920 s'applique seulement, en raison de leurs fonctions, au médecin, à l'officier ou sous-officier, au commissaire de police ou au chef de la police municipale de service. »

Cette exemption s'applique également à l'auteur d'une pièce, pendant les représentations durant lesquelles celle-ci est jouée.

« Sont exonérés, en raison de leur profession, les membres de la critique dramatique et musicale accrédités par leur Association ou par le Syndicat de la Presse, auprès du Directeur des Contributions Indirectes, qui leur délivre une carte rigoureusement personnelle et individuelle. La validité de cette carte cesse dès que les raisons qui ont motivé sa délivrance n'existent plus. Le renouvellement annuel de ces cartes est obligatoire. »

Ces exemptions et exceptions sont limitatives; en dehors d'elles, il ne peut être accordé aucune dérogation.

§ 5. — *Obligations des exploitants. Recouvrement. Contentieux et pénalités.*

La loi du 25 juin 1920 et le décret du 5 août 1920 soumettent les entrepreneurs et organisateurs de spectacles, en vue de la perception de l'impôt, à un certain nombre d'obligations.

Aux termes de l'article 92, dernier alinéa, de la loi du 25 juin 1920, les propriétaires, directeurs d'établissements ou organisateurs de réunions accidentelles, sont tenus de faire sur papier timbré, vingt-quatre heures au moins avant l'ouverture des établissements ou avant l'heure de la réunion, une déclaration faisant connaître la nature de l'établissement et le caractère du spectacle.

Cette déclaration est reçue : à Paris, à l'Administration de l'Assistance Publique, et, dans les départements, à la recette buraliste, qui en délivre ampliation et avise immédiatement les agents chargés de la perception. La déclaration n'a pas besoin d'être renouvelée, pour les spectacles permanents, tant que les modifications apportées, soit à l'établissement, soit au spectacle, n'entraînent pas un changement de catégorie.

En dehors de cette déclaration, les entrepreneurs de spectacles sont assujettis à des obligations, détaillées d'une manière très précise dans le décret du 5 août 1920. Ces obligations reposent sur le double principe que toute personne ne peut assister à un spectacle pour lequel il est perçu un droit d'entrée avant d'avoir acquitté le prix de sa place et sans être munie du billet délivré à l'entrée. Les billets doivent porter l'indication du nom de l'établissement, du prix payé, de la catégorie de la place à laquelle ils donnent droit, et porter un numéro d'ordre. Les billets doivent comporter un coupon de contrôle et être extraits, suivant une série inin-

interrompue, de carnets à souche. Lorsque la série est interrompue, le service peut, si les explications fournies ne sont pas satisfaisantes, appliquer le droit aux billets manquants. Des carnets spéciaux doivent être affectés aux entrées gratuites et aux entrées à prix réduit, de même qu'aux suppléments.

Dans les cinématographes réalisant plus de 50.000 francs de recettes mensuelles, les perceptions faites après l'arrêté des comptes de la représentation doivent être constatées, pour chaque catégorie de places, au moyen de carnets, dits de « petite recette », affectés spécialement à ces recettes, et dont le décompte est arrêté à la représentation suivante.

Sur leur demande, les établissements peuvent être autorisés à employer des carnets journaliers comprenant, par catégories de places, un nombre de billets égal à celui des places susceptibles d'être occupées, à condition de fournir au préalable, à l'Assistance Publique à Paris, au bureau de la régie en province, un relevé certifié, présentant l'indication exacte du nombre de places disponibles.

Dans le cas où le caractère temporaire des réunions (séances isolées) rend difficile aux organisateurs de se conformer aux obligations édictées par les articles 2 et 3 du décret, l'Administration admet la substitution, aux carnets réglementaires, de cartes d'entrée, qui peuvent même être vendues à l'avance et en dehors des guichets de la salle des réunions. Ces cartes, dont le nombre doit être déclaré, doivent

être numérotées et indiquer le prix de la place. Le numéro d'ordre est répété sur une partie de la carte destinée à être remise au contrôle. L'impôt porte, en ce cas, sur toutes les cartes établies, déduction faite des invendues, qui doivent être représentées intactes.

L'Administration permet aux entrepreneurs de spectacles d'utiliser, pour la délivrance des billets, des distributeurs automatiques, mais elle reste juge de l'admission des demandes et des conditions auxquelles elle subordonne, dans chaque espèce, l'autorisation d'emploi des distributeurs automatiques, toujours révocable en cas d'abus.

La surveillance des établissements de spectacles est assurée par les contrôleurs du droit des pauvres, commissionnés à cet effet par l'Administration des Contributions Indirectes, et par les agents de cette Administration. L'établissement doit leur réserver une place au contrôle et mettre à leur disposition un bureau pour l'arrêté des comptes. Ils ont accès dans la salle, pour toutes vérifications utiles.

Ils établissent, d'après les coupons de contrôle et d'après les souches de carnets, un relevé récapitulatif des entrées.

La direction de l'établissement doit conserver et tenir à leur disposition pendant un délai d'un an, pour la vérification des comptes par un agent supérieur, les documents susceptibles de fournir des rapprochements utiles (coupons de contrôle, souches de carnets, feuilles de location, d'abonnement, bordereaux et plan).

L'impôt doit être versé à l'issue de chaque représentation, au vu du relevé, arrêté dans les cinématographes par l'agent de perception et le directeur de l'établissement, au tarif du premier palier, puis successivement des paliers suivants, à mesure que le total de la recette réelle, depuis le début du mois, franchit un nouveau palier (art. 7).

L'Administration peut accorder aux établissements, sur leur demande, dispense des formalités et obligations prévues aux articles 2 et 3 du décret, moyennant paiement d'une somme forfaitaire payable par abonnement, d'avance et par mois ou décade, au gré de l'Administration. Le taux de l'abonnement est fixé d'après une évaluation de la recette moyenne correspondant au nombre des places, en se basant soit sur les résultats d'une période pendant laquelle les entrées auront été contrôlées, soit sur un comptage des spectateurs opéré par épreuve, soit enfin sur le nombre des places occupées, de manière à se rapprocher le plus possible des constatations faites à l'effectif. Les établissements abonnés restent soumis à la surveillance de l'Administration. Des abonnements interdépartementaux peuvent être conclus pour les établissements ambulants.

Le décret du 5 août 1920 maintient la faculté donnée par le décret du 20 octobre 1917 de confier la perception de la taxe d'Etat aux agents de l'Assistance Publique et des établissements de bienfaisance, et la perception du droit des pauvres aux agents des Contributions Indirectes. Il conserve les

dispositions relatives aux traités à passer entre ces diverses administrations, et étend la même faculté et les mêmes dispositions à la perception de la taxe municipale. En fait, la même administration est chargée du recouvrement du droit des pauvres, de l'impôt d'Etat et de la taxe municipale, ce qui simplifie la perception et réduit les frais. A Paris, où n'existe pas de taxe municipale, l'impôt d'Etat et le droit des pauvres sont recouvrés par l'Assistance Publique.

Le recouvrement des droits est opéré comme en matière de contributions indirectes, les contraventions sont constatées et les poursuites exercées suivant les règles propres à cette administration. La fermeture des établissements peut être ordonnée par l'Administration, en cas de résistance à l'action de ses agents ou de retard dans le paiement des droits.

L'article 94 de la loi du 25 juin 1920 punit, en outre, les infractions aux dispositions des articles 92 et 93 et des décrets pris en application, et toutes manœuvres ayant pour but ou ayant eu pour résultat de compromettre le recouvrement de l'impôt, du quintuple des droits fraudés ou compromis et d'une amende de 500 à 2.000 francs.

SECTION II

LE DROIT DES PAUVRES

Aux termes de la loi de Frimaire, an V, le droit des pauvres frappe tous les divertissements, specta-

cles ou réunions où des places sont offertes au public à prix d'argent. Cette formule générale englobe les spectacles qui réunissent les trois caractères suivants :

1) Caractère de spectacle, c'est-à-dire de distraction, de divertissement, à l'exclusion des réunions qui ont un but uniquement éducatif.

2) Caractère public. Les spectacles fermés sur invitations privées, ne tombent pas sous l'application du droit des pauvres.

3) Caractère payant. Le droit des pauvres étant établi sur un prix d'entrée, ne saurait frapper des spectacles entièrement gratuits. Mais ce caractère ne saurait être confondu avec le caractère de spéculation du spectacle. Du moment qu'un droit d'entrée est exigé, le droit des pauvres est dû, sur le prix des places, même si la réunion ne présente pas le caractère d'une exploitation commerciale en vue de la recherche de bénéfices. Cette condition d'un but spéculatif, parfois proposée, est aujourd'hui écartée.

Cette définition et ce critérium permettent de déterminer aisément les établissements de spectacles assujettis au droit des pauvres. Ce sont notamment : les théâtres, sauf les représentations gratuites; les cafés-concerts, même à entrée gratuite, si la consommation y est obligatoire; les concerts symphoniques; les cabarets; les music-halls; les courses, etc.

Ce critérium permet de faire rentrer dans le champ d'application du droit des pauvres des caté-

gories d'établissements qui n'existaient pas en l'an V. C'est le cas pour les cinématographes, dont les recettes représentent une part importante dans le produit du droit des pauvres.

La loi du 25 juin 1920 n'a pas modifié la nature des spectacles assujettis au droit des pauvres. L'article 96, en décidant que sa perception se fera dans les conditions fixées par l'article 92, n'a pas entendu dire que le droit des pauvres serait perçu toutes les fois que serait perçu l'impôt d'Etat. Il vise exclusivement une modification dans le mode de calcul du droit des pauvres et le sens des mots « dans les conditions fixées par l'article 92 » est suffisamment précisé par l'ensemble du texte : « Cette perception s'appliquera aux recettes brutes totales des établissements de spectacles dans les conditions fixées par l'article 92 de la présente loi, aussi bien aux entrées gratuites qu'aux entrées à prix réduit et d'après le prix des mêmes places payantes. »

Il résulte de cette observation que les exonérations prévues par la loi de 1920 pour la taxe d'Etat ne sont pas de plein droit applicables au droit des pauvres. C'est aux commissions administratives des bureaux de bienfaisance qu'il appartient de préciser les exemptions.

Les tarifs du droit des pauvres sont encore aujourd'hui ceux qu'ont établis les lois de l'an V et de 1875. L'article 96 de la loi du 25 juin 1920 le décide expressément : « La perception du droit des pauvres au profit des établissements de l'Assistance

Publique, établie par la loi du 7 frimaire an V et les lois postérieures, reste fixée aux tarifs indiqués par ces lois. » Mais ces tarifs étant divers, la question se pose de savoir quel est le tarif de droit commun. Elle est importante, car de sa solution dépend le tarif applicable aux spectacles non expressément prévus par le législateur, et c'est le cas pour les cinématographes. Bien que la question soit discutée, il semble que le tarif de droit commun soit celui de 1/10 applicable aux théâtres. La loi fondamentale en la matière est la loi du 7 frimaire an V. Les lois du 8 thermidor an V et du 3 août 1875 ne visent que des cas spéciaux et n'ont pas entendu déroger aux principes de la loi organique de frimaire an V en vertu de la règle d'interprétation étroite des lois spéciales dérogeant à une loi générale.

Le tarif applicable aux cinématographes est donc celui de 1/10. C'est celui qui est en fait appliqué, notamment à Paris. Pratiquement d'ailleurs le tarif est arrêté à la suite d'un accord entre la commission administrative du bureau de bienfaisance et les entrepreneurs de spectacles. A Paris, il est fixé par un arrêté du Préfet de la Seine, d'accord avec l'Administration de l'Assistance Publique.

Le tarif légal n'est d'ailleurs obligatoire que comme un maximum que les commissions ne peuvent dépasser, mais elles restent libres de rester en deçà de cette limite et d'adopter un taux moins élevé. Assez souvent même, le droit des pauvres est

fixé à une somme forfaitaire. Ce mode de calcul offre au bureau de bienfaisance et à l'entrepreneur l'avantage d'un rendement sûr et d'une charge déterminée ; mais s'il ne laisse pas place aux aléas, il prive le bureau de bienfaisance des chances de recettes anormales et fait échec au principe de la proportionnalité de l'impôt. Aussi la méthode du forfait tend-elle à faire place à un pourcentage des recettes.

La loi du 25 juin 1920 a introduit une importante modification dans le calcul du droit des pauvres. Il portait antérieurement sur les recettes réelles encaissées, c'est-à-dire sur les recettes brutes. Les entrées à titre gratuit n'entraient pas dans le décompte des droits.

Les lois du 25 juin et du 31 juillet 1920 ont établi une règle uniforme pour l'assiette du droit des pauvres et de la taxe d'Etat : c'est une des manifestations de l'influence des idées nouvelles sur le vieux droit des pauvres. Aux termes de l'article 39 de la loi de finances du 31 juillet 1920, la perception du droit des pauvres au profit des établissements d'assistance publique est effectuée dans les conditions de l'article 92 de la loi du 25 juin 1920.

En conséquence, conformément aux dispositions de cet article, les entrées à titre gratuit sont imposées d'après le prix des mêmes places payantes ; les entrées à prix réduit sont imposées d'après le prix des places effectivement payé ; les entrées avec des cartes d'abonnement sont taxées d'après le tarif

normal des places prises en location auxquelles elles donnent droit.

Comme la taxe d'Etat et la taxe municipale, le droit des pauvres se calcule sur la recette nette, c'est-à-dire déduction faite de la partie du prix payé qui représente les divers impôts et taxes recouvrés sur le spectateurs. L'impôt ne doit, en effet, frapper que le prix de la place et non le montant des autres taxes perçues. Le spectateur paie sa place, plus le droit des pauvres, plus la taxe d'Etat, plus s'il y a lieu la taxe municipale.

La perception du droit des pauvres est assurée, soit par les agents des contributions indirectes, soit beaucoup plus souvent par l'Administration de l'Assistance Publique, à Paris, et par des « contrôleurs du droit des pauvres », agents municipaux, dans les départements. La perception peut se faire, soit par exercice, soit par abonnement et suivant le régime de la ferme ou celui de la régie intéressée ou simple. Dans le cas de perception par l'Administration des Contributions Indirectes, des traités peuvent être passés entre les bureaux de bienfaisance et la Régie.

La loi du 25 juin 1920 a sensiblement modifié le régime du recouvrement et des poursuites en matière de droit des pauvres. Avant cette loi, ce droit était recouvré comme en matière de contributions directes par voie de rôle et de contraintes rendus exécutoires par le préfet, conformément aux décrets du 8 fructidor an XIII et du 2 novem-

bre 1807. Les contestations étaient du ressort de la juridiction administrative et il n'était pas prévu de pénalités en cas de fraudes.

Les lois du 25 juin et du 31 juillet 1920 étendent au droit des pauvres les règles de contentieux et de poursuite et les pénalités établies pour la taxe d'Etat. Article 96 : « Les contraventions en matière de droit des pauvres, de même que toutes manœuvres ayant pour but ou ayant eu pour résultat de frauder ou de compromettre le droit, seront punies des pénalités prévues à l'article 94. Le recouvrement des droits sera opéré comme en matière de contributions indirectes, les contraventions seront constatées et les poursuites exercées suivant les formes propres à cette Administration qui, en cas de contravention commune, sera exclusivement chargée du soin de transiger et de poursuivre. »

Les sanctions consistent dans le quintuple des droits fraudés, une amende de 500 à 2.000 francs et, le cas échéant, la fermeture provisoire de l'établissement. En cas de contestation, les tribunaux judiciaires sont compétents, comme en matière de contributions indirectes.

Le droit des pauvres a conservé son caractère traditionnel d'un impôt local et spécial. Il est perçu au profit des bureaux de bienfaisance, des hôpitaux et hospices, et du service de l'assistance médicale gratuite (le bureau de bienfaisance est en principe en même temps le bureau d'assistance médicale gratuite). La répartition du produit du droit des pau-

vres dans la commune est faite par le préfet. Le droit des pauvres diffère ainsi de la taxe d'Etat et de la taxe municipale, impôts sans affectation spéciale qui tombent dans la masse des recettes de l'Etat ou de la commune.

SECTION III

LA TAXE MUNICIPALE

La perception par les communes d'une taxe municipale sur les spectacles est autorisée par un alinéa de quatre lignes dans l'article 92 de la loi du 25 juin 1920. Sa rédaction se ressent de l'adoption hâtive et sans discussion de l'amendement Basly par la Chambre des députés. Le texte n'établit aucune concordance nécessaire entre les spectateurs passibles de l'impôt d'Etat et ceux que pourra atteindre la taxe municipale. Il ne détermine ni les règles de l'assiette ni celles du recouvrement. Enfin, le Parlement a accordé aux communes une bien rare autonomie, en ne fixant aucun maximum à la taxe communale.

Les tarifs sont, il est vrai, soumis à l'approbation du préfet et les ministres se sont substitués à la loi pour déterminer les conditions d'application. Le ministre des Finances a précisé certains points dans une circulaire du 9 août 1920 et le ministre de l'Intérieur dans une circulaire importante du 20 septembre 1920.

Dans sa circulaire, le ministre de l'Intérieur admet une interprétation large de l'article 92 de la loi en ce qui concerne les établissements passibles de la taxe communale. Les cinématographes étant formellement prévus par les textes légaux, nous n'avons pas à insister sur ce point.

Plus soucieux que le Parlement de ménager la matière imposable, le ministre estime que les communes devront apporter beaucoup de mesure dans la fixation du tarif. Il va même jusqu'à établir une limite, qu'il arrête à 50 % du montant de la taxe d'Etat, réservant d'ailleurs les motifs exceptionnels qui « justifieraient un tarif plus élevé ». Il importe, écrit le ministre de l'Intérieur, d'éviter l'établissement de taxes exagérées dont les inconvénients sont trop certains. Elles risqueraient d'affaiblir le rendement de l'impôt d'Etat et d'apporter des mécomptes aux communes. Elles auraient en outre des répercussions fâcheuses sur le développement de l'art en notre pays.

« Dans ces conditions, pour donner satisfaction à la fois aux intérêts en cause et aux intentions du législateur, j'ai décidé :

« 1° Que le taux des taxes communales ne pourra être supérieur à la moitié du taux de l'impôt d'Etat;

« 2° Que cette limite maxima pourra être dépassée lorsque les communes justifieront de motifs exceptionnels. Dans ce cas, vous aurez à me soumettre les demandes des communes intéressées,

accompagnées d'un rapport circonstancié, afin que je puisse me prononcer en toute connaissance de cause. »

En droit strict, la légalité de cette borne imposée, en dehors de la loi, à l'autonomie municipale, pourrait être discutée. Mais comme le tarif est subordonné à l'approbation de l'autorité préfectorale, il est bien certain qu'aucun préfet ne sanctionnerait un taux supérieur à 50 %, sauf pour des motifs exceptionnels.

Cette réserve n'est pas sans danger, car l'appréciation des motifs exceptionnels est bien délicate à faire et il est à redouter que la politique locale ou l'insatiabilité d'un conseil municipal ne vienne aisément à bout de la modération fiscale d'un ministre. La limite ne résulte d'ailleurs que d'une circulaire, aussi fragile qu'une existence ministérielle et il est regrettable que la loi même n'ait pas mis un frein aux appétits communaux, comme elle le fait notamment en limitant le maximum de leurs centimes additionnels.

L'article 2 de la loi du 25 juin 1920 ne détermine pas non plus le mode d'assiette des taxes municipales. Il est naturel de penser que le législateur a entendu leur donner pour base le prix des places. Mais cette solution ne s'impose nullement et l'alinéa 2 de l'article 39 de la loi du 31 juillet 1920, décidant que « le droit des pauvres, les taxes municipales et l'impôt d'Etat sur les spectacles sont perçus en sus du prix des places » ne résoud pas la

question, puisqu'il s'applique au cinéma, dont l'impôt d'Etat a une base différente de celle des autres spectacles. Les communes ont donc le choix de l'assiette et du tarif, dans la limite administrative posée par le ministre de l'Intérieur. Elles peuvent adopter un taux proportionnel au taux des places, ou un taux progressif ou gradué; elles peuvent opter pour un tarif forfaitaire par place ou combiner ce système avec le précédent, comme la ville de Lyon, une de celles où les cinémas sont le plus lourdement frappés, qui applique une taxe de 5 % sur le prix des places et une surtaxe de 3 % et, en sus, 0 fr. 10 par place. Les communes ont aussi la faculté d'appliquer des bases ou des tarifs différents aux diverses catégories d'établissements, par exemple en fixant la taxe municipale à un pourcentage de la taxe d'Etat.

Quel que soit son tarif, la taxe municipale comme l'impôt d'Etat et le droit des pauvres, est perçue en sus du prix des places. Autrement dit, dans le prix payé par le spectateur ne doit pas être comptée la partie qui représente le remboursement des diverses taxes.

Les lois de 1920 sont aussi muettes sur le mode de perception des taxes municipales. Dans les communes qui connaissent déjà le droit des pauvres, il est naturel de confier le recouvrement de la nouvelle taxe aux contrôleurs du droit des pauvres, surtout lorsqu'ils sont chargés du recouvrement de l'impôt d'Etat.

Le recouvrement peut aussi être assuré, de même que celui du droit des pauvres, par les agents de l'Administration des Contributions Indirectes, à l'occasion de la perception de l'impôt d'Etat, dans les conditions fixées par la circulaire du 10 novembre 1917. Le cas échéant des traités sont passés par les municipalités et la Régie, traités indépendants de ceux concernant le droit des pauvres.

Lorsque l'impôt est perçu par d'autres agents que ceux des contributions indirectes, les quittances par eux délivrées sont assujetties au droit de timbre du tarif de droit commun.

L'article 94 de la loi du 25 juin 1920 renvoyant à l'article 92, dont un alinéa institue la taxe municipale, il semble que les pénalités établies par l'article 94 doivent s'appliquer aux infractions relatives à la taxe municipale, bien que le législateur ne l'ait pas expressément spécifié, comme il l'a fait pour le droit des pauvres, déjà régi par des dispositions antérieures.

Les communes ont naturellement marqué un vif empressement à user de la faculté que leur donnait le législateur de percevoir une nouvelle taxe. La tentation était d'autant plus forte que le spectacle apparaît comme une matière imposable facile et séduisante, et que, du fait de la guerre et des circonstances économiques, la situation de beaucoup de communes était précaire.

Quant aux tarifs, ils varient d'une commune à l'autre et dans la même commune, suivant les caté-

gories de spectacles. En général, le taux de 3,60 % est appliqué aux théâtres et aux music-halls et, pour les cinémas, il varie suivant les paliers, de 3,60 à 12 % du prix des places.

La taxe municipale aggrave donc dans une forte mesure, la charge fiscale des spectacles, et surtout des cinémas. Aussi a-t-elle contribué à compromettre la situation financière de nombreux établissements : les avertissements du ministre de l'Intérieur n'étaient donc pas inutiles. Certaines villes, notamment Paris, Agen, Rennes, ont eu la sagesse de ne pas demander aux établissements de spectacles un effort supplémentaire excessif. Un fait significatif mérite d'être signalé. Sur soixante-dix-huit communes que contient le département de la Seine, la plupart avaient appliqué une taxe municipale. A l'heure actuelle, quinze seulement l'ont maintenue et encore ont-elles décidé récemment d'en suspendre le recouvrement pendant l'été, période de morte-saison pour les spectacles.

CHAPITRE III

Impôts directs frappant l'Entreprise de Spectacle Cinématographique

Indépendamment des taxes proprement dites sur les spectacles, l'exploitant de cinéma est assujéti à des impôts de droit commun. Bien que ce caractère les lui rende moins sensibles que les taxes précédentes, nous en dirons quelques mots pour dresser le tableau complet des charges fiscales qui grèvent l'entreprise de spectacle cinématographique.

Ces impôts de droit commun sont exclusivement des impôts directs. L'impôt de droit commun que constitue la taxe sur le chiffre d'affaires est, en effet, inapplicable à l'entreprise de spectacle. L'article 59, paragraphe 10 de la loi du 25 juin 1920 exempte formellement de cet impôt les affaires effectuées par les entrepreneurs de spectacles et attractions assimilées sur lesquels l'impôt sur les spectacles est perçu.

L'entrepreneur de cinématographie est donc assujéti à la patente et à l'impôt sur les bénéfices

commerciaux, ainsi qu'à diverses taxes, indépendamment de l'impôt sur le revenu global, impôt de superposition qui reprend l'ensemble de son revenu. Comme l'impôt sur le revenu global frappe inégalement les diverses tranches du revenu, lequel peut comprendre bien d'autres éléments que le revenu de l'entreprise commerciale, nous ne le citons que pour mémoire sans pouvoir préciser le poids, variable avec l'ensemble du revenu, qu'il ajoute aux impôts frappant spécialement l'entreprise cinématographique.

Nous dirons enfin quelques mots de la taxe d'apprentissage qui figure dans le budget de 1925.

§ 1^{er}. — *La patente.*

La loi du 31 juillet 1917 a supprimé la patente pour le principal et les centimes additionnels, en ce qui concerne la part de l'Etat. Mais, dans son article 14, elle décide que « jusqu'au vote d'une loi spéciale établissant des taxes nouvelles de remplacement, les centimes départementaux et communaux, portant sur les anciennes contributions des patentes continueront provisoirement d'être établis et perçus d'après les règles précédemment en vigueur. »

Les bases individuelles de cotisation des patentes continuent donc d'être établies annuellement, et sur ce principal devenu fictif sont calculés les centimes qui forment la part des départements et des communes.

On sait que le principe de la patente, vestige de l'ancien système des « quatre vieilles », est de frapper un certain nombre de signes extérieurs, dont les plus généraux sont la nature de la profession et la valeur locative des locaux commerciaux et des locaux d'habitation. La patente comporte un droit fixe établi d'après la nature de la profession, et un droit proportionnel sur la valeur locative des locaux servant tant au commerce qu'à l'habitation.

La loi organique des patentes, du 15 juillet 1880, n'avait naturellement pu prévoir la profession d'entrepreneur de spectacle cinématographique. Mais cette loi donne aux Préfets le pouvoir de prendre, pour les professions non prévues au tarif légal, des « arrêtés d'assimilation », qui assimilent, au point de vue de l'impôt, telle profession nouvelle à telle profession du tarif. Tous les cinq ans, ces arrêtés sont soumis à la sanction législative. C'est ainsi que la loi du 15 juillet 1914 a classé dans la 3^e classe du tableau A des patentes, avec droit proportionnel du 20^e sur les locaux professionnels ou l'habitation, la profession d'« exploitant de cinématographes, phonographes ou appareils analogues ».

Supposons qu'un entrepreneur exploite une salle de cinéma dont la valeur locative, y compris celle de l'outillage, représente 12.000 francs, et qu'il occupe un appartement d'une valeur locative de 3.000 francs, la patente sera calculée sur le principal suivant :

Droit fixe, 3 ^e classe.....	140 fr.
Droit proportionnel au 20 ^e sur 12.000 francs + 3.000 fr. = 15.000 fr. de valeur locative..	750 fr.
Soit, en principal.....	890 fr.

A ce principal sont appliqués les centimes départementaux et communaux, votés chaque année par les assemblées départementales et municipales. En 1924, le montant de ces centimes a été, à Paris, de 4 fr. 778.022, c'est-à-dire que pour 1 franc de principal (fictif) le contribuable avait à payer 4 fr. 778.022.

La patente de notre exploitant s'élevait donc à :

890 × 4,778022 =	4.252,44
auxquels il faut ajouter, depuis la loi du 22 mars 1924, le double décime, soit.....	850,49

La patente était de.....	5.102,93
--------------------------	----------

A l'impôt de la patente s'ajoutent un certain nombre de taxes accessoires, qui sont, à Paris, les suivantes :

- 1^o Taxe de 3 % sur la valeur locative des locaux commerciaux (sans l'outillage), soit, par exemple, 8.000 francs..... 240,00
- 2^o Taxe pour fonds spécial de garantie, servant à constituer un fonds commun de garantie contre l'insolvabilité des patrons ou des compagnies d'assurances débiteurs d'indemnités ou pensions pour accidents du travail. Les professions sont classées, au point de vue du taux, en industrielles ou commerciales, non d'après leur nature, mais d'après les risques d'accidents. L'exploitant de cinématographie est considéré comme industriel.

Sur le principal primitif de 890 francs, notre exploitant avait à payer, au taux de 16 %,

142,40

3° Contribution pour frais de Bourse et Chambre de commerce et Office national du commerce extérieur : $890 \times 0.116208 = \dots\dots$	103,42
4° Contribution pour frais de la Bourse du Commerce de Paris et de l'Office national du commerce extérieur: $890 \times 0.0890646 =$	79,26
Soit pour la patente et taxes accessoires.....	5.668,01

§ 2. — *L'impôt sur les bénéfices industriels et commerciaux.*

La loi du 31 juillet 1917 a substitué à la patente, supprimée en tant qu'impôt d'Etat, un impôt cédulaire sur les bénéfices industriels et commerciaux, destiné à frapper non plus les signes extérieurs, mais les bénéfices effectifs de l'exploitation, établis par une déclaration obligatoire et contrôlée du contribuable, ou d'office. Le contribuable a la faculté de déclarer, au lieu de ses recettes et du détail de ses dépenses, le montant de son chiffre d'affaires. Ce sera, pour l'exploitant de cinématographe, la recette *brute* effective, les billets gratuits n'étant pas comptés, et l'Administration applique à ce montant un coefficient, sorte d'évaluation forfaitaire de la proportion du bénéfice net d'exploitation à la recette brute. Ce coefficient joue entre un maximum et un minimum; il est fixé pour trois ans par une Commission composée de fonctionnaires et de représentants du commerce et de l'industrie.

L'impôt est calculé, au taux de 8 %, sur le bénéfice net de l'exploitation ainsi déterminé. La fraction

de ce bénéfice comprise entre 0 et 1.500 francs est comptée pour un quart; la fraction comprise entre 1.500 et 5.000 francs, pour moitié; la fraction supérieure à 5.000 francs, pour la totalité.

Par exemple, un exploitant de cinéma dont le bénéfice net s'est élevé, pendant un exercice, à 40.000 francs, sera taxé, au titre de cet impôt, sur la base suivante :

De 0 à 1.500 sur un quart, soit.....	375,00
De 1.500 à 5.000 sur la moitié, soit.....	1.750,00
De 5.000 à 40.000 sur la totalité, soit.....	35.000,00
	37.125,00

Il aura à payer 8 % sur 37.125 francs, soit 2.970 francs et, avec le double décime, 3.564 francs.

§ 3. — *La taxe d'apprentissage.*

Reprenant l'idée émise dans une proposition déposée par MM. Constant Verlot et Carré-Bonvallet, le 24 mars 1919, et reproduite dans la proposition de loi de M. Verlot sur la création de chambres de métiers, M. de Moro-Giafferi, sous-Secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique, avait inséré dans le budget de son Département pour 1925 un article 18 instituant une taxe d'apprentissage : « Toute personne ou société exerçant une profession industrielle ou commerciale ou se livrant à l'exploitation minière, est assujettie à une taxe pour le développement de l'apprentissage. Cette taxe est

fixée à 0.50 % du montant total des appointements, salaires et toutes rétributions en espèces, payés pendant l'année précédente par le chef d'entreprise. »

Ce projet fut adopté par la Chambre des députés, après réduction du taux de 0 fr. 50 à 0 fr. 35 %. Le Sénat ne l'accepta qu'après une assez vive résistance, mais l'inscrivit finalement dans la loi de finances du 13 juillet 1925, aux articles 25 et 26. Le taux fut abaissé à 0 fr. 20 %, mais pour l'année 1925 seulement; il doit être fixé en effet chaque année dans la loi de finances.

La loi n'atteint pas d'ailleurs tous les commerçants ou industriels. Sont exemptées de la taxe les personnes qui n'auront pas payé en espèces, dans l'année, plus de 10.000 francs de salaires, et celles qui, en vertu de l'article 10 de la loi du 30 juin 1923, ne sont pas considérées comme des chefs d'entreprise au point de vue de l'impôt sur les bénéfices industriels et commerciaux. Nous citerons en particulier « les artisans travaillant chez eux, et qui n'utilisent pas d'autre concours que celui de leur femme, de leur père et mère, de leurs enfants et petits-enfants habitant avec eux, d'un apprenti de moins de seize ans et d'un compagnon ». Les exploitants de cinémas qui trouveraient dans leur famille le personnel suffisant pourraient donc être exempts de la taxe d'apprentissage.

La loi prévoit en outre des exonérations partielles ou totales en faveur des contribuables qui auront

pris des mesures de nature à développer l'enseignement technique, soit directement, soit par l'intermédiaire des Chambres syndicales, des Chambres de commerce ou de toutes Associations consacrant une partie de leurs ressources à ce but.

§ 4. — *Tableau résumant les impôts directs
 dus par l'exploitant de cinématographe.*

En résumé, les charges fiscales subies par un exploitant de cinématographe, au titre des impôts directs, dans les conditions d'exploitation que nous avons prises pour exemple, s'élèvent au total aux chiffres suivants, y compris le double décime :

Patente et taxes accessoires.....	5.668,01
Impôt sur les bénéfices industriels et commerciaux.....	3.564,00
TOTAL.....	9.232,01

CHAPITRE IV

Autres taxes pouvant frapper les cinémas

En terminant l'exposé des charges fiscales de l'exploitant de cinéma, nous rappellerons que nous nous sommes bornés à étudier les impôts frappant nécessairement toute entreprise de spectacle cinématographique. Pour être complet, il y aurait lieu de signaler les taxes pouvant atteindre accidentellement les cinémas. C'est ainsi que cette forme d'activité commerciale, comme n'importe quelle autre, supporte le cas échéant, pour sa réclame, les droits de timbre auxquels sont soumis les divers modes de publicité.

Les cinémas utilisent tout d'abord les différentes espèces d'affiches (1).

On distinguerait à cet égard :

Les affiches ordinaires, qui paient, suivant leurs dimensions, de 0 fr. 15 à 0 fr. 60 jusqu'à 120 décimètres carrés, et au-delà de cette dimension, 0 fr. 30 par fraction de 120 décimètres carrés;

Les affiches protégées d'une manière quelconque

(1) Les tarifs mentionnés sont fixés par la loi du 25 juin 1920 (articles 41 et 42), la loi du 30 juin 1923 (article 26) et la loi du 22 mars 1924 (articles 3 et 7).

ou figurant dans un lieu public, qui paient le tarif double du précédent ;

Les affiches peintes, dont le tarif est de 2 fr. 40 par mètre carré.

Pour toutes ces catégories, les droits de timbre sont doublés lorsque les affiches comportent plus de cinq annonces distinctes (1).

Les cinémas ont aussi recours aux affiches lumineuses : celles qui sont permanentes acquittent une taxe annuelle de 24 francs la première année et de 12 francs les années suivantes, par mètre carré ou fraction de mètre carré. Ces droits sont doublés lorsqu'il y a plus de cinq annonces distinctes. D'autre part, les affiches temporaires, obtenues par projections intermittentes sur un écran ou au moyen de combinaisons de points lumineux sont soumises à un droit mensuel de 12 francs par mètre carré ou fraction de mètre carré, et cela quel que soit le nombre des annonces. Il faut noter d'ailleurs que, depuis la dernière loi de finances du 13 juillet 1925 (art. 68), ces droits sont doublés dans les communes de plus de 100.000 habitants et triplés à Paris. Enfin, les tarifs ainsi déterminés sont doublés pour toutes les affiches d'une superficie supérieure à 50 mètres carrés.

(1) Mentionnons aussi, pour être complet, les « panneaux réclames », que le législateur a voulu faire disparaître des sites artistiques en leur appliquant un tarif prohibitif : ces panneaux paient de 120 francs à 960 francs, suivant leurs dimensions ; ces droits sont même doublés pour les panneaux comportant deux annonces, et quadruplés pour ceux qui en comportent quatre et plus.

Les affiches lumineuses proprement dites ne sont plus du reste les seules à être imposées : la loi du 13 juillet 1925 (art. 69) leur assimile les enseignes lumineuses et même les affiches sur simple papier, ou les enseignes qui sont éclairées la nuit au moyen d'un dispositif spécial.

Ces dernières dispositions, désavantageuses pour les cinémas, atteignent également les autres spectacles. Par contre, les cinémas ont encore recours à des procédés de publicité qu'ils sont pratiquement les seuls à employer : nous voulons parler des photographies jouant le rôle d'affiches.

Tant à propos de ce mode spécial de réclame qu'au sujet de la taxation des affiches ordinaires, il est intéressant de constater que la multiplicité des définitions fiscales aboutit à des interprétations administratives parfois très strictes, mais aussi à l'occasion assez libérales.

Ainsi, les cinémas annoncent leurs représentations sur des « affiches-programmes » ; ils exposent, d'autre part, ainsi que nous le disions, des photographies représentant quelques-unes des scènes les plus suggestives du prochain spectacle. Ces affiches sont placées le plus souvent derrière les vitres des boutiques de commerçants ou à la devanture des cafés. On les voit aussi sous des châssis de bois, vitrés, qui se trouvent dans certains emplacements réservés à la publicité.

Or, ces affiches, protégées par la vitre de la boutique ou le verre du châssis, rentrent dans la catégorie des affiches ayant subi une préparation

spéciale, qui sont visées par l'article 17 de la loi du 8 avril 1910. Elles paient, en vertu de cet article, un droit de timbre égal à deux fois celui fixé pour les affiches ordinaires.

Il nous semble que cette interprétation administrative ne répond pas absolument à l'esprit de la loi : celle-ci n'a voulu atteindre que les affiches assurées d'une longue durée, grâce à un procédé les préservant des intempéries. Or, les cinémas changent trop souvent de spectacles pour que leurs annonces aient le temps de se dégrader. L'entrepreneur de spectacles n'a pas en vue la conservation de l'affiche, mais sa présentation artistique.

L'Administration ne s'arrête d'ailleurs pas là : ces affiches subissent une nouvelle majoration du double, en vertu de l'article 19 de la même loi, lorsqu'il y a plus de cinq photographies, ces dernières constituant autant d'annonces distinctes. Il nous semble qu'ici encore on pourrait objecter que les diverses attitudes des vedettes ne constituent pas des annonces distinctes. Ces photographies sont reliées entre elles par le fil de l'intrigue, qui les fond toutes, si l'on peut dire, en un tableau unique. Le titre du film définit l'affiche ; il n'y a, à notre avis, qu'une annonce lorsque les scènes représentées se rattachent à un même film.

Il faut reconnaître d'ailleurs que, le plus souvent, les entrepreneurs de cinémas exposent ces photographies à la porte de leur établissement. Les affiches sont fixées au mur, ou sur des « tableaux-affiches » placés sur le trottoir, à une petite dis-

tance de l'entrée. Des panneaux entiers sont ainsi couverts de multiples photographies, qui arrêtent les passants. Une enseigne énorme, représentant un épisode mystérieux du film, achève de piquer la curiosité du public. Toute cette réclame est sans nul doute très efficace. Cependant, l'Administration ne perçoit aucun droit de timbre. L'enseigne est formellement exempte par loi, comme toute enseigne d'un commerce quelconque, si l'on excepte toutefois les enseignes lumineuses. Mais les tableaux-affiches, placés à quelque distance de l'entrée, ne constituent pas une enseigne, n'étant pas rattachés matériellement par un support au cinéma. On concevrait qu'en droit strict fussent soumis à l'impôt du timbre. L'Administration n'a cependant jamais établi de distinctions. Elle accorde tacitement aux tableaux-affiches le bénéfice de l'exemption prévue par la loi pour l'enseigne proprement dite, et fait preuve par là même d'une certaine libéralité, qui contraste avec l'application rigoureuse des articles 17 et 19 de la loi du 8 avril 1910, lorsque les mêmes affiches cessent d'être placées aux abords immédiats du cinéma.

Nous n'étudierons pas plus en détail les droits de timbre frappant les différents modes de réclame. Mais il n'était pas sans intérêt, croyons-nous, de signaler, parmi les charges fiscales de l'entrepreneur de spectacle cinématographique, les taxes de publicité, puisqu'aussi bien ces dernières peuvent aboutir, par le jeu même des classifications fiscales, à se superposer.

CHAPITRE V

Régime fiscal de l'industrie cinématographique proprement dite

Pour exercer sa profession, l'entrepreneur de spectacle a besoin d'un certain nombre de fournitures. Il lui faut notamment des films et un appareil de projection. En dehors des impôts et taxes précédemment étudiés qui frappent l'exercice ou les résultats de son exploitation, son prix est grevé de la location des films et de la location ou de l'achat des appareils de projection. Quand les films arrivent à l'exploitant, quand l'appareil de projection lui est livré, le prix de location ou d'achat englobe les impôts.

Au point de vue fiscal, l'achat des appareils et la location de films comportent, dans le prix, divers impôts indispensables à connaître pour fixer l'étendue de la charge fiscale de l'entrepreneur de spectacle.

Indépendamment de la répercussion qu'ils exercent sur le prix de revient des exploitants de cinémas, les impôts qui frappent les industries se rattachant au cinéma méritent d'être étudiés en

eux-mêmes, en raison des conséquences qu'ils entraînent pour l'activité de ces industries et spécialement pour les intérêts multiples que met en jeu la production des films.

Au point de vue de l'industrie cinématographique, il y a lieu d'étudier d'abord les impôts qui frappent l'exercice de cette industrie en France : patente, impôt sur les bénéfices commerciaux et industriels, taxe sur le chiffre d'affaires; puis les droits de douane qui, suivant qu'on les envisage à l'entrée en France ou dans les pays étrangers, jouent un rôle protecteur pour l'industrie nationale ou tendent à restreindre ses débouchés à l'extérieur.

SECTION I

IMPÔTS DIRECTS ET TAXE SUR LE CHIFFRE D'AFFAIRES

§ 1^{er}. — *La patente.*

Pour la patente, on se rappelle par quel procédé l'exercice d'une profession nouvelle rentre dans le cadre fiscal. La patente est établie suivant le mode précédemment étudié, au moyen d'une assimilation de cette profession à une autre prévue par le tarif.

C'est ainsi qu'un arrêté du Préfet de la Seine, en date du 28 avril 1913, a fixé la patente de l'éditeur de films et du loueur de films. L'« éditeur de films cinématographiques et clichés pour projections » est assimilé au marchand de musique éditeur, le « loueur de films cinématographiques ou

clichés pour projections » est assimilé au loueur de tableaux et dessins.

En conséquence, l'éditeur de films est placé dans la troisième classe du tableau A, avec droit proportionnel au 1/20°. Sa patente est la même que celle de l'exploitant de cinéma. Pour reprendre l'exemple précédemment donné, en l'appliquant à l'éditeur de films, celui-ci, si l'on maintient les mêmes bases, les mêmes valeurs locatives pour le droit proportionnel des patentes et le même taux des centimes, aura à payer, pour la patente et les taxes connexes, 5.668 fr. 01.

Quant au loueur de films, il figure, par assimilation, dans la sixième classe du tableau A, avec droit proportionnel au 1/30°. Si on lui suppose 12.000 francs de valeur locative commerciale et 3.000 francs de valeur locative d'habitation, sa patente s'établit ainsi :

Droit fixe, 6° classe.....	40,00
Droit proportionnel au 1/30 sur 12.000 + 3.000.....	500,00
Soit, au principal.....	540,00

Si l'on applique à ce principal le taux des centimes additionnels, la patente s'élève à :

$540 \times 4,778022 =$	2.580,13	
et avec le double décime, soit.....	516,02	
$2.580,13 + 516,02 =$	3.096,15	3.096,15
Taxe de 3 % sur les locaux commerciaux, non compris l'outillage : 3 % sur 8.000.....		240,00
Taxe pour fonds de garantie $540 \times 0,16$		86,40

Contributions pour frais de bourse, etc..., 540 × 0,116208.....	62,75
Contributions pour bourse et chambres de commerce, etc..., 540 × 0,0890646.....	48,09
TOTAL patente et taxes.....	3.533,39

A titre d'indication, mentionnons aussi les droits de patente qui frappent la vente ou la fabrication des produits utilisés par l'exploitant de cinématographe, et par conséquent exercent leur répercussion sur le prix d'achat de ces articles :

Marchands d'appareils, ustensiles et fournitures pour projections lumineuses ayant boutique ou magasin :

4^e classe du tableau A : Droit proportionnel au 1/30 par assimilation (arrêté du 28 avril 1918) aux marchands d'appareil etc., pour la photographie, ayant boutique ou magasin.

Fabricants de fils ou câbles électriques : Droit fixe : 5 francs, plus 4 francs par ouvrier; droit proportionnel au 1/20 sur l'habitation; droit proportionnel au 1/30 sur l'établissement industriel.

(Arrêté d'assimilation du 23 septembre 1907).

Fabricants de fils, de charbons pour lampes électriques : Droit fixe 5^e classe (50 francs); droit proportionnel 1/30.

§ 2. — *L'impôt sur les bénéfices industriels et commerciaux.*

Les bases d'imposition, les déductions et les tarifs étant identiques pour les professions industrielles

et les professions commerciales, il suffit de renvoyer, en ce qui concerne l'application de cet impôt aux éditeurs et loueurs de films, comme à toutes autres professions intéressant indirectement l'exploitant de cinématographe, à ce que nous avons dit pour l'impôt sur les bénéfices commerciaux dû par cet exploitant lui-même.

§ 3. — *La taxe d'apprentissage.*

Nous renvoyons aussi aux développements déjà donnés à propos de cette taxe, en observant qu'étant assise sur le montant des appointements, salaires et rétributions payés par le chef d'entreprise, elle offrirait plus d'intérêt pour une entreprise à nombreux personnel, comme l'édition ou la location des films, que pour l'exploitation d'un cinématographe, à personnel généralement restreint.

§ 4. — *L'impôt sur le chiffre d'affaires.*

Cet impôt, dont sont exemptés par l'article 59, alinéa 10 de la loi du 25 juin 1920, les entrepreneurs de spectacles qui paient l'impôt d'Etat sur les spectacles, atteint au contraire les industries qui se rattachent au cinématographe, sans avoir le caractère d'entreprises de spectacles.

Aux termes de la loi du 25 juin 1920, le taux de cet impôt est de 1 fr. 10 % ou de 10 % du montant des affaires réalisées, selon que les opérations s'ap-

pliquent à des objets ou marchandises non classés ou classés comme objets de luxe.

A ces taux s'ajoute, depuis la loi du 22 mars 1924, le double décime, qui les élève respectivement à 1,32 % et à 12 %.

Dans le décret du 26 juin 1920, relatif au classement des objets de luxe (1), nous relevons comme objets classés comme étant de luxe, lorsque le prix de vente excède le prix porté ci-dessous (tableau B) : Les « appareils de photographie, objectifs, à l'exclusion des appareils et objets servant à la radiographie pour le service médical », au-dessus de 150 fr. Les appareils de prise de vues sont donc classés comme objets de luxe au-dessus de ce chiffre, et passibles de la taxe au taux de 10 %. Les films, écrans, appareils de projection, etc., rentrent au contraire dans la catégorie des objets taxés à 1 %.

SECTION II

DROITS DE DOUANE

§ 1^{er}. — *Droits à l'entrée en France.*

a) *Droits sur les films.* — Le tarif des droits sur les films à l'entrée en France figure à l'article 469 *quater* du tarif général des douanes. Il consiste en

(1) *Journal officiel* du 27 juin 1920.

un tarif unique de 20 % *ad valorem*, avec perceptions minima de :

0 fr. 75	pour films positifs vierges.
1 fr. 50	pour films négatifs vierges.
2 fr.	pour films positifs impressionnés.
15 fr.	pour films négatifs impressionnés.

Ces tarifs, nous le verrons, n'exercent pas une action protectrice efficace contre la concurrence du film étranger impressionné, surtout du film américain, parce que malgré la surcharge qu'ils ajoutent à son prix de revient et de location, celui-ci, pour des motifs que nous développerons, reste sensiblement inférieur au prix de revient et de location des films français.

Le 21 novembre 1924, le Ministère Herriot a déposé sur le bureau de la Chambre des députés un projet de loi tendant à modifier l'ensemble du tarif des douanes, en vue de permettre au gouvernement d'être plus efficacement armé dans des négociations commerciales éventuelles avec des Etats étrangers (1).

Ce projet comportait, pour les films, les modifications suivantes :

Article 469 *quater*. — Rouleaux en bandes pour cinématographes.

1) Seulement sensibilisés :

(1) *Journal officiel*, Docum. parlam., Chambre, 2^e séance du 21 novembre 1924, n° 713.

		Tarif général	Tarif minimum
Pour positifs.....	Le Kg.	78 fr.	26 fr.
Pour négatifs.....	Le Kg.	156 fr.	52 fr.

2) Impressionnés, développés ou non :

Pour positifs, <i>ad valorem</i>	50 %	25 %
Pour négatifs, <i>ad valorem</i>	15 %	5 %

b) *Droits sur les appareils de projection.* — A titre d'indication, et pour être complet, mentionnons aussi les droits frappant les appareils de projection (article 635 bis du tarif général des douanes) :

Ces appareils sont imposés comme suit :

Tarif général les 100 k.	Tarif minimum les 100 k.
400 fr.	N. 100 fr.

En tant qu'articles de « bimbeloterie », ils ne paient que :

Tarif général les 100 k.	Tarif minimum les 100 k.
240 fr.	N. 60 fr.

Sont considérés à cet égard comme articles de bimbeloterie, les cinémas dont la valeur ne dépasse pas 50 francs (non compris l'appareil d'éclairage). Ceux d'une valeur supérieure à ce taux sont seuls passibles des droits inscrits au n° 635 bis.

Toutefois, dans le cas où des doutes s'élèveraient sur la valeur réelle des appareils déclarés, on pourrait faire état des caractères suivants :

1) Les cinématographes-jouets fonctionnent à l'aide de bandes d'une largeur inférieure à celle des films utilisés dans les autres appareils, lesquels mesurent à peu près invariablement 0 m. 0348 de largeur.

2) Les premiers sont éclairés par une source lumineuse de faible intensité (pétrole, gaz, acétylène sans oxygène), à l'exclusion des systèmes d'éclairage de grande intensité, tels que les lumières électriques, oxyhydriques, oxyéthériques... (circulaire n° 4.165).

c) On noterait enfin que les instruments et appareils destinés aux établissements scientifiques sont admis en franchise, à la condition qu'ils soient livrés directement et sans intermédiaire à ces établissements, après autorisation du ministre de l'Instruction Publique et de l'Administration des Douanes. (La circulaire n° 4.155 donne la liste officielle de ces établissements).

§ 2. — *Droits à l'entrée des pays étrangers.*

En donnant à notre sujet le titre général d'étude sur le régime fiscal du cinéma, nous nous proposons de consacrer aux droits de douane quelques développements. Mais en ce qui concerne les taxes étrangères, nous n'avons pu remplir cette partie de notre programme, et il convient d'en donner ici les raisons.

Dans tous les milieux industriels où nous nous sommes documentés, nous avons reçu cette réponse unanime, tant soit peu décourageante : Vous voulez vous lancer dans une étude des tarifs douaniers des principaux pays, vous n'en sortirez pas ; les tarifs changent sans cesse ; ils n'offrent aucun point de comparaison ; l'unité servant de base aux droits varie d'un Etat à l'autre : dans l'un c'est le mètre, dans l'autre c'est le kilo, ailleurs se sont des unités non conformes au système métrique. Autre élément de complication qui écarte toute possibilité de rapprochement : la variété des unités monétaires en lesquelles sont exprimés les droits et l'instabilité des changes.

Ces réponses ne nous auraient sans doute pas fait renoncer à des recherches comparatives, si une autre observation des intéressés ne nous avait démontré l'inutilité d'un effort aussi incertain. Et, sur ce point encore, la réponse a été unanime : la répercussion des droits de douane frappant l'industrie du film sur la concurrence étrangère est négligeable, parce que le montant de ces droits n'entre que pour une proportion infime dans le prix de revient, et la crise du film français tient à d'autres causes. Au cours d'un débat récemment institué sur les causes de la concurrence du film américain et les moyens d'y remédier, nous avons pu constater que la question des droits de douane n'a été soulevée par personne. Notons cependant que cette observation est surtout exacte pour les films impressionnés et

lorsque les droits de douane comportent des taux modérés. En 1915, l'industrie française, très florissante du film vierge, a été un moment menacée dans ses débouchés en Angleterre par l'application des droits « Mac Kenna ». Le gouvernement britannique avait frappé les produits cinématographiques français de droits de douane qui, selon les fluctuations du change, atteignaient 40 à 80 % du prix de revient total des films vierges. Pour échapper à ces droits vraiment prohibitifs, la Société Pathé-Cinéma avait décidé de porter son capital de 30 à 40 millions, en vue de construire en Angleterre une usine de fabrication de bandes. Ces droits exorbitants ayant été supprimés par le Cabinet travailliste, à partir du 19 août 1924, la Société a abandonné ce projet, qui avait pour but unique d'y échapper (1).

Le rétablissement des droits Mac Kenna, proposé par M. Churchill dans le dernier *New Finance Act*, voté depuis le 1^{er} juillet dernier pour une durée de cinq ans, menace à nouveau l'exportation, en Angleterre, du film vierge français. La loi de finances anglaise prévoit sur ce film un droit de 1/3 de penny par pied, soit 0 fr. 42 le mètre. Le film vierge valant de 0 fr. 80 à 0 fr. 90 le mètre, ce droit équivalant à 60 % de la valeur du produit; il est supérieur au bénéfice des producteurs, et il leur

(1) Cr. Rapport du Conseil d'administration à l'Assemblée générale ordinaire du 6 juin 1924, p. 6.

sera impossible d'introduire en Angleterre un seul mètre de film vierge.

Il en résultera un véritable monopole pour l'industrie anglaise du film vierge, qui frappe maintenant et exporte dans le monde entier un métrage important bien supérieur à celui qu'elle reçoit des autres pays, alors que l'Angleterre importe toujours de grandes quantités de films impressionnés.

Le Trésor anglais sera privé d'un revenu appréciable par l'arrêt des entrées résultant d'un droit prohibitif, et les industries anglaises de tirage de films impressionnés, de production de négatifs, les loueurs de films, les propriétaires de salles, seront obligés de passer par les conditions d'un ou deux fabricants monopoleurs du film vierge. Quant à l'industrie française du film vierge, on aurait pu penser qu'elle eût envisagé la reprise de la politique entamée en 1916. Mais la Société Pathé-Cinéma, en prévision du rétablissement des droits Mac Kenna, s'était orientée dans une autre direction. Elle s'attacha, au cours des deux dernières années, à développer les nouvelles fabrications de films photographiques et radiographiques, en même temps que l'appareil Pathé-Baby, qui utilise un film dont la Société est, grâce à certains brevets, le seul fournisseur pour tous les pays, y compris l'Amérique et l'Angleterre. D'autre part, avec les besoins afférents au Pathé-Rural, nouvel appareil d'exploitation publique qui doit être lancé vers la fin de cette année, la Société espère compenser la perte des débouchés

et des profits que lui assuraient les marchés anglo-saxons (1).

Elle a fondé aussi une usine à Ferrania, près de Genève, pour la fabrication du film vierge destiné au marché italien ; elle a constitué enfin aux Etats-Unis, avec la Société Pathé, de New-York et la Compagnie du Pont de Nemours, une Société intitulée « Du Pont Pathé Film Manufacturing Corporation », pour fabriquer et distribuer les films sur une base commerciale et procurer des débouchés aux maisons-mères.

On peut donc penser que la Société Pathé-Cinéma se trouvera à même de réduire au minimum les inconvénients d'une fermeture du marché anglo-saxon.

(1) Rapport du Conseil d'administration de l'Assemblée générale ordinaire du 12 juin 1925, pp. 5 et 6.

DEUXIÈME PARTIE

Appréciation critique du Régime fiscal du Cinéma. — Le Spectacle cinématographique et le Film français.

Le tableau complet, dressé dans notre première partie des impôts et taxes, directs et indirects, qui frappent en France le cinéma, nous a fait connaître avec précision la situation fiscale de cette branche d'activité économique. Après avoir exposé ce régime, il nous reste à en apprécier la valeur théorique et pratique.

Dans cette partie critique, nous négligerons les impôts directs ou taxes accessoires qui, visant l'entreprise cinématographique dans les termes du droit commun fiscal, ne soulèvent aucune question de principe, ni, en fait, aucune protestation des assujettis. Quant aux droits de douane sur les produits se rattachant à l'industrie cinématographique, et notamment les films, nous nous sommes suffisamment expliqué sur l'importance très relative de

leurs conséquences économiques pour n'avoir plus à y revenir.

C'est donc aux seules taxes indirectes sur les spectacles cinématographiques que nous allons désormais nous attacher pour porter sur elles une appréciation critique. Leur caractère de taxes spéciales suscite le problème de leur justification théorique et les protestations véhémentes qu'elles ont soulevées appelle un examen attentif de leurs conséquences pratiques. Dans un chapitre premier nous étudierons le fondement et les caractères juridiques des taxes sur les cinémas. Un second chapitre sera consacré à l'exposé de leurs répercussions, tant sur l'industrie du spectacle que sur celle du film, ce qui nous conduira à examiner la situation du film français en face de la concurrence étrangère.

CHAPITRE PREMIER

Fondement et Caractères Juridiques des Taxes sur les Cinémas

Les taxes sur les cinémas font partie d'un ensemble de taxes sur les spectacles entre lesquelles le législateur a établi une discrimination qui soumet les cinémas à un traitement fiscal plus rigoureux que d'autres spectacles.

Le problème de la justification des taxes doit donc être envisagé successivement sous deux aspects :

1° L'impôt sur les spectacles est-il légitime ?

2° Le régime fiscal spécial aux cinémas est-il justifié ?

SECTION I

FONDEMENT ET NATURE JURIDIQUE DE L'IMPÔT SUR LES SPECTACLES

§ 1^{er}. — *Fondement de l'impôt sur les spectacles.*

La question est complexe, car elle met en jeu des considérations économiques difficiles à dégager de

la morale et de la philosophie. A première vue, les spectacles semblent une matière imposable séduisante, parce qu'ils représentent une consommation volontaire, somptuaire, un acte de luxe et non une consommation de première nécessité. Mais aussitôt surgit l'aspect philosophique de la question, la distinction si délicate entre le nécessaire et le superflu, le problème du rôle et de la nécessité sociale des spectacles.

Certains moralistes philosophes déniaient au spectacle toute utilité sociale et y voient même un mal public. La lettre de Bossuet au P. Caffaro, et la lettre de J.-J. Rousseau à d'Alembert, sur les spectacles sont les manifestes les plus célèbres de cette opinion. Elle conduit logiquement à la taxation rigoureuse : « Qu'on établisse, écrit Rousseau (1),
« de fortes taxes sur les spectacles de toute espèce,
« sur les professions oiseuses, comme baladins,
« histrions, chanteurs ; en un mot, sur cette foule
« d'objets de luxe, d'amusement et d'oisiveté qui
« frappent tous les yeux et qui peuvent d'autant
« moins se cacher que leur seul usage est de se
« montrer et qu'ils seraient inutiles s'ils n'étaient
« vus. »

Si l'on consulte les économistes, Adam Smith donne une notion assez élastique des choses nécessaires, dont la relativité permettrait à la rigueur

(1) ROUSSEAU, Discours sur l'Economie politique, cité par STOURM, *Systèmes généraux d'impôts*, p. 89.

d'y englober les spectacles. Il entend par objets de nécessité, non seulement les denrées qui sont indispensablement nécessaires au soutien de la vie, mais encore toutes les choses dont les honnêtes gens, même de la dernière classe du peuple, ne sauraient déceimment manquer, selon les usages du pays (1).

Stuart Mill est plus précis. Il commence par poser en principe que : « Tout travail est dit improductif quand il se traduit par une jouissance immédiate, sans accroissement dans la masse des moyens de jouissance permanents » (2) et, touchant les spectacles, il ajoute : « La rémunération de l'acteur n'est qu'un transfert de la poche du spectateur dans la sienne, sans aucune addition de produits. La communauté ne gagne donc absolument rien par le travail de l'acteur. Il y a plus; elle perd toute la portion de cette rémunération qu'il consomme, ne gardant absolument que ce qu'il en épargne » (3).

L'affirmation de Stuart Mill mérite d'être rectifiée. Il n'est pas exact que la communauté ne gagne rien par le travail de l'acteur. L'acteur, et plus généralement l'auteur, le directeur, le décorateur, etc..., tous ceux en un mot qui collaborent au spectacle, contribuent à procurer une jouissance aux specta-

(1) Ad. SMITH, *Richesses des nations*, trad. franç., t. II, p. 562.

(2) STUART MILL, *Principes d'économie politique*, trad. franç., t. I, p. 55.

(3) STUART MILL, *ouvr. cité*, t. I, p. 66.

teurs, à satisfaire un besoin. Pour être immatériel, ce besoin, somptuaire ou non, nous allons le voir, n'en existe pas moins et ceux qui prétendent le satisfaire sont pour la communauté la source d'un gain au même titre que le producteur d'un objet matériel. « Le travail, affirme Stuart Mill lui-même ne crée par des objets, il crée des utilités (1) et il a soin de faire figurer au nombre des utilités celles qui ne sont fixées ni incorporées dans aucun objet, mais qui consistent dans un simple service rendu, un plaisir donné, tel par exemple le travail du musicien, de l'acteur, etc... Leur mobile est le plaisir immédiat, rien de plus (2).

Peu importe ce mobile. Le plaisir est un besoin et ceux qui le satisfont créent des utilités. Personne ne conteste à l'extraction, à la taille et à la vente des diamants le caractère d'utilité. Ces opérations, destinées à satisfaire le besoin de parure, sont classées par les économistes parmi les actes utiles. Quoique immatériel, le service rendu par l'entrepreneur de spectacles au spectateur qu'il divertit est économiquement aussi utile que le diamant vendu par le bijoutier.

Si le spectacle est un besoin, on peut même affirmer que, dans la hiérarchie des besoins, il peut se classer plutôt dans la catégorie des besoins de néces-

(1) STUART MILL, ouv. cité, t. I, p. 50.

(2) STUART MILL, ouv. cité, t. I, p. 51.

sité que des besoins superflus. L'homme ne peut tendre indéfiniment son esprit ou son corps ; qu'il travaille intellectuellement ou manuellement, il lui faut se divertir :

« Je pense, déclarait fort justement M. Bonar
« Law, chancelier de l'Echiquier, dans son *Budget*
« *Speech* du 2 mai 1917, que tout individu a besoin
« de distractions. Je n'ai pas grande confiance dans
« l'homme, quelle que soit la responsabilité de sa
« situation, qui ne cesse jamais de travailler. Le
« grand Irlandais Burke disait quelque chose
« comme ceci : l'homme qui peine sans cesse ne peut
« avoir un jugement sain. Il ne se donne jamais le
« temps de refroidir. Je pense que cela est univer-
« sellement vrai, et il est de notre devoir de ne pas
« empêcher la nation, dans son ensemble, d'avoir le
« temps de refroidir au milieu de ses devoirs
« ardu » (1).

Or, le spectacle est la forme la plus populaire et la plus généralisée du divertissement. Il comporte un caractère collectif bien conforme à la nature sociale de l'homme et il peut être à cet égard rapproché du sport ; mais il a sur ce dernier l'avantage d'être accessible par tous les temps et à toutes les personnes quels que soient leur sexe, leur âge, leur nature physique.

(1) Cf. *Bulletin de statistique et de législation comparée*, mai 1917, p. 842.

Le spectacle est une nécessité sociale de tous les temps et de tous les peuples. Le peuple romain réclamait « panem et circenses ». Aujourd'hui, le peuple va au cinéma. Et le fait si souvent constaté pendant la guerre de l'engouement pour les théâtres, les music-halls et surtout les cinémas, n'est-il pas l'illustration de l'idée que le spectacle est un besoin social, d'autant plus impérieux que les préoccupations morales, politiques, économiques sont plus sérieuses et plus prolongées ? Les pouvoirs publics ont reconnu la nécessité psychologique de ce besoin en instituant des permissions de détente et en portant le théâtre aux armées jusqu'aux abords des tranchées. La lutte contre le « cafard » de la population était un élément psychologique essentiel de la victoire et les spectacles ont certainement contribué à maintenir le moral de la nation.

Si le besoin de spectacle est une nécessité psychologique de l'individu vivant en société, on peut même affirmer, se plaçant sur le terrain strictement économique, que les spectacles sont indispensables à la production. D'une part, le travail industriel pas plus que le travail intellectuel ne peuvent être continus ; au delà d'une certaine durée, l'attention faiblit, les muscles sont fatigués. Ce phénomène est si exact qu'il a imposé les réductions successives de la durée de la journée de travail. Le rendement de l'ouvrier qui travaille huit heures est certainement supérieur à celui de l'ouvrier qui donnait dix ou douze heures de travail. Ces réductions évitent

l'abrutissement imputable à la division du travail. Elles laissent à l'ouvrier le loisir de s'habiller proprement, de s'occuper de son intérieur et aussi de se divertir.

D'autre part, le désir du spectacle est un stimulant. On a souvent constaté que le travail des ouvriers des villes est plus intense que celui des ouvriers agricoles, parce qu'ils ont plus de besoins. L'ouvrier fera des heures supplémentaires ou cherchera à gagner des primes, pour s'offrir le cinéma le samedi. Ce fait marque l'influence économique du spectacle sur le rendement individuel et sur l'accroissement général de la production.

En résumé, au point de vue économique, l'acteur et plus largement le personnel du spectacle et l'exploitant ne sont pas des parasites sociaux, des membres de la communauté inutiles à la production et qui se contentent d'en absorber une part sans rien fournir en échange. Leur activité répond à un besoin humain et en le satisfaisant, ils contribuent à stimuler l'activité économique des individus. Quant à ceux qui viennent au spectacle, ils n'encouragent pas un gaspillage d'activité; ils exercent eux-mêmes une forme d'activité économique normale ne tendant qu'à la satisfaction d'un besoin.

Il ne faut donc pas considérer les spectacles comme des jouissances exceptionnelles et particulièrement superflues, mais comme des jouissances courantes et normales, ainsi que beaucoup d'autres. Elles ne méritent, envisagées économiquement, ni

un traitement fiscal de faveur, ni un traitement fiscal de rigueur.

Est-ce au nom de la morale qu'on justifiera l'imposition ? Ici reparait le point de vue des moralistes philosophes, tant est difficile à dégager en notre matière l'idée morale de l'idée économique. Et sur ce terrain, deux aspects de la morale peuvent être distingués. Les uns considèrent comme contraire à la morale que des individus s'amuse pendant que d'autres souffrent, c'est le « scandale » que MM. Turmel et Jobert reprochaient aux spectacles pendant la guerre et dont ils faisaient le fondement de l'imposition. Cette thèse ne résiste pas à l'examen et nous l'avons réfutée. Rappelons seulement que la satisfaction d'un besoin normal de l'individu, comme l'est le spectacle, n'est pas moralement répréhensible.

C'est donc, sous un second aspect, à la nature du spectacle qu'on s'attache. Il est des spectacles qui offensent la morale, soit par la tenue où paraissent les interprètes, soit par les idées qu'ils expriment ou les sous-entendus qu'ils laissent deviner. Mais l'objection ne saurait atteindre tous les spectacles indistinctement et justifier une imposition exceptionnelle pour l'ensemble de cette forme d'activité.

Il faudra donc faire des distinctions. Mais quel critérium adopter ? Tiendra-t-on compte de la nature des établissements, les théâtres étant classés parmi les spectacles moraux, les music-halls parmi les spectacles immoraux ? Il suffit de poser la ques-

tion pour montrer son absurdité. Des revues peuvent n'offenser en rien la morale et des représentations théâtrales avoir un caractère outrageant pour les bonnes mœurs. Chaque cas particulier doit donc être examiné séparément. C'est une tâche bien délicate, car, dans une certaine mesure, la conception morale varie avec les individus. L'intervention de l'Etat dans le domaine des mœurs est souvent maladroite, et toujours suspecte et mal accueillie. « Qui pourrait se charger de classer les actes de la vie sociale en distinguant ceux qui doivent être encouragés et ceux qu'il faut proscrire. L'Etat moins que tout autre serait capable de rédiger un tel guide des consciences » (1).

En tous cas, l'action des pouvoirs publics ne saurait revêtir, à cet égard, la forme fiscale. Tout au plus conçoit-on, au nom de la morale, des mesures préventives (censure) ou répressives (délit d'outrages aux mœurs). Elles permettent d'apprécier, dans chaque espèce, si la morale est respectée ou si le délit pénal est commis. Les agents du fisc ne peuvent pas appliquer à chaque spectacle un tarif d'espèce suivant sa moralité. Il faut établir des catégories, classer les établissements suivant une hiérarchie morale, évidemment empirique et arbitraire.

D'ailleurs l'impôt aurait-il quelque efficacité ? S'il réduisait la présence au spectacle, il aurait servi à

(1) STOURM, *Systèmes généraux d'impôts*, p. 39.

détruire lui-même la matière imposable. Mais les impôts à base moralisatrice n'ont même pas cet effet de réduire la consommation ; il suffit de constater le rendement des taxes sur l'alcool, l'opium, les jeux, etc... Si la consommation n'est pas restreinte, l'impôt manque son but ; la délivrance de la quittance paraît même consacrer le caractère licite et moral de la consommation.

Si l'on invoque la morale pour légitimer l'impôt sur les spectacles, d'autres prétendent au contraire les exonérer au nom de l'art. Il ne faut pas, pour obtenir un supplément de ressources relativement faible, compromettre les intérêts et les aspirations artistiques. L'art a besoin pour vivre que le public vienne à lui ; il ne faut pas l'en éloigner par des impôts. C'est le devoir de l'Etat d'entretenir, dans les masses populaires, le culte traditionnel du beau, du vrai, de l'art.

Toutes ces considérations, économiques, morales, artistiques, ont une valeur incontestable en théorie. C'est une noble conception de l'Etat de voir en lui le protecteur de l'art, de la morale et du divertissement populaire. Mais cette conception philosophique doit, dans la réalité, céder devant les besoins financiers de l'Etat. Sous la poussée des idées socialistes, l'Etat absorbe des fonctions de jour en jour croissantes et la guerre a encore développé, dans une large mesure, son intervention. Cet accroissement d'activité a déterminé un gonflement des dépenses budgétaires qui inquiétait déjà avant 1914 les éco-

nomistes et les techniciens de la science financière. L'énorme augmentation de la dette, les charges intérieures nées de la guerre, la baisse du franc ont porté les charges de l'Etat à des chiffres effrayants pour des esprits réfléchis.

Devant ce gouffre du budget, les considérations esthétiques, morales et philosophiques ne sont guère de mise, et la considération financière domine toutes les autres. L'Etat a besoin d'argent; il est obligé d'en chercher partout, de frapper à toutes les bourses et la seule question n'est pas de savoir si telle activité sera ou non frappée de l'impôt, mais si elle sera frappée plus ou moins que telle autre. Le fisc est dans la nécessité d'atteindre tous les revenus. Or, le spectacle est une source de revenus pour l'exploitant, et, de la part du spectateur, c'est une source de dépense qui manifeste l'existence d'un revenu. Qu'on l'envisage comme taxe sur le chiffre d'affaires ou comme impôt de consommation, l'impôt sur les spectacles est justifié dans son principe.

§ 2. — *Nature juridique de l'impôt sur les spectacles.*

La nature juridique de l'impôt sur le spectacle est assez difficile à préciser et les termes des lois ne permettent pas de résoudre avec certitude cette question. La loi du 25 juin 1920 semble avoir entendu en faire un succédané de l'impôt sur le chiffre d'affaires, puisqu'elle exonère de cet impôt toutes les entreprises assujetties à la taxe d'Etat sur les spec-

tacles. Mais rien n'empêche le législateur de frapper d'impôts de nature différente deux situations économiques similaires. De 1890 à 1914, l'impôt foncier était un impôt de quotité sur les immeubles bâtis, un impôt de répartition sur les propriétés non bâties.

Si l'impôt sur les spectacles ressemble à l'impôt sur le chiffre d'affaires par son mode de recouvrement, sur l'exploitant du spectacle, à charge de remboursement sur les spectateurs, il en diffère par son taux, qui comporte des discriminations, qui est progressif dans certains cas, et surtout, qui est beaucoup plus élevé. Il s'en sépare aussi par son assiette, car s'il frappe les recettes brutes, il y englobe le prix nominal des places attribuées gratuitement.

On peut donc voir dans l'impôt sur les spectacles un impôt indirect de consommation recouvré sur l'exploitant pour faciliter la perception, mais acquitté par le spectateur avec le prix de sa place; quel qu'en soit le prix, même s'il est nul, le spectateur « consomme » au point de vue économique, il satisfait un besoin. Observons cependant que, pour les cinématographes, le système des paliers ne permet pas toujours à l'exploitant de récupérer mathématiquement l'impôt sur les spectateurs.

La taxe communale et le droit des pauvres dont l'assiette et le recouvrement suivent aujourd'hui les mêmes règles que l'impôt d'Etat nous paraissent avoir la même nature juridique d'impôts de consommation. M. Leroy-Beaulieu estime que la taxe du

droit des pauvres « n'est nullement un impôt sur le revenu; elle a beaucoup plus le caractère de patente ou de licence » (1).

Cette explication nous semble inexacte, à l'heure actuelle du moins. La patente (qui ne subsiste aujourd'hui que pour les centimes départementaux et communaux) frappe certaines professions d'après leur nature et indépendamment des résultats de l'exploitation. Les exploitants de cinématographes y sont assujettis. La licence est aussi une imposition forfaitaire établie d'après la nature de la profession, et son assiette suit celle de la patente. Le droit des pauvres forfaitaire, dans certaines communes avant la guerre, revêt de plus en plus fréquemment la forme d'une taxe proportionnelle sur le prix des places. Ce caractère qui permet de recouvrer exactement le droit des pauvres sur les spectateurs, le différencie de la patente et de la licence que leur nature forfaitaire ne permet de faire figurer que parmi les frais généraux et non de récupérer exactement et proportionnellement sur la clientèle. Enfin, à la différence de la patente, impôt direct, le droit des pauvres, depuis les lois des 25 juin et 31 juillet 1920, est soumis, quant au recouvrement et aux sanctions, aux règles générales des contributions indirectes.

(1) LEROY-BEAULIEU, *Traité de la science des finances*, livre 1^{er}, Chap. IX, p. 537.

Si les taxes sur les spectacles doivent être envisagées comme des impôts de consommation, les spectacles constituent, du point de vue purement fiscal, une matière imposable séduisante. Le paiement du prix d'une place manifeste les facultés contributives du spectateur. La perception de l'impôt est facile et peu coûteuse. Le contribuable qui vient pour se distraire est en excellent état d'esprit pour acquitter l'impôt, et il ne récrimine pas. L'impôt est compris dans le prix de la place qu'il débourse. Ainsi le directeur du spectacle la perçoit sans frais, sans fonctionnaires ni bureaux spéciaux; un agent de contrôle suffit. Le pourcentage des frais de perception est infime et loin d'atteindre celui des impôts directs et surtout des impôts indirects (1).

SECTION II

LE RÉGIME FISCAL SPÉCIAL AUX CINÉMAS EST-IL JUSTIFIÉ ?

Le principe de l'imposition des spectacles étant admis, faut-il assujettir au même traitement fiscal

(1) En 1914, la perception du droit des pauvres, à Paris, dont le produit s'est élevé, pour cet exercice, à 4.663.799 fr. 95, a été assurée par l'Assistance Publique à l'aide de sept agents seulement et les frais de perception n'ont atteint, traitements et dépenses accessoires compris, que 39.905 fr. 85, soit 0 fr. 86 %. En 1919, pour un produit de 15.135.616 fr. 40, le nombre des contrôleurs est

toutes les catégories de spectacles, ou au contraire établir des discriminations ?

Le législateur français a adopté le second système. La loi du 30 décembre 1916 distinguait trois catégories de spectacles : théâtres, music-halls et cinématographes. Elle appliquait aux deux premières un tarif gradué d'après le prix des places, plus élevé pour les music-halls, et aux cinémas un tarif calculé sur les recettes brutes mensuelles. La loi du 25 juin 1920 prend pour base uniforme d'assiette les recettes brutes, mais elle fait varier le taux de l'impôt de 6 % pour les théâtres, à 10 % pour les music-halls, les courses et les matches, à 25 % pour les dancings et assimilés. Pour les cinématographes seuls, elle établit un tarif gradué de 10 % (6% depuis la loi du 30 juin 1923) jusqu'à 25 %.

La discrimination des tarifs par nature de spectacle est-elle justifiée ? Et notamment, le tarif imposé aux cinémas, supérieur à celui des théâtres est-il légitime ?

Dès les premières propositions d'imposition des spectacles, les cinématographes sont certainement, comme le déclarait M. Klotz, en 1920, le genre de spectacles qu'on semble à l'origine avoir voulu par-

toujours de sept et les frais de perception s'élèvent à 107.584 fr. 76, soit 0 fr. 71 %. En 1924, le produit est de 32.915.883 fr. 93, le nombre d'agents de dix-neuf, et les frais de perception de 229.558 fr. 10, soit 0 fr. 69 %. Que l'on compare le pourcentage des frais à celui des droits d'octroi.

ticulièrement atteindre (1) et au cours de la discussion de l'article 13 de la loi du 30 décembre 1916, ils trouvèrent peu de défenseurs.

§ 1^{er}. — *Le point de vue de la morale et de l'art.*

Pour infliger aux établissements de cinémas un traitement fiscal plus rigoureux, le législateur paraît s'être laissé entraîner par des considérations morales et artistiques à établir une sorte de hiérarchie entre les théâtres et les cinémas, et à considérer ces derniers spectacles comme inférieurs au point de vue de la morale et de l'art. Les films policiers à nombreux épisodes qui formaient souvent le « clou » de ce genre de spectacles et assuraient la recette paraissaient d'un mauvais exemple pour la jeunesse, à laquelle ils apprenaient les procédés employés par les cambrioleurs et les aventuriers, montrés sous un jour plus favorable que les défenseurs de l'ordre, souvent tournés en ridicule.

A cet argument, on peut répondre, comme nous l'avons fait plus haut, que si les pouvoirs publics s'attribuent une haute mission moralisatrice, c'est par d'autres moyens que la législation fiscale qu'ils doivent la remplir. L'impôt moralisateur est une utopie; il ne peut réussir à restreindre les « dépenses immorales » que chez les moins fortunés fai-

(1) Exposé des motifs. *Journal Officiel* du 5 février 1920. Doc. Parlem., Chambre, annexe n° 166, pp. 19 et suiv.

sant ainsi de la morale une question de classe. La discrimination fiscale des spectacles au point de vue de leur moralité ne peut être qu'arbitraire. Ce n'est pas par catégories ou par genres qu'on peut classer les spectacles à cet égard, mais par un examen individuel des programmes. On ne peut à priori poser que le cinéma est moins moral que le théâtre, le music-hall moins moral que le cinéma.

Nous repoussons donc énergiquement l'intervention de la considération morale dans l'imposition des spectacles cinématographiques. A supposer même que la moralité de ces spectacles ait pu à un moment quelconque être suspectée, ce reproche est aujourd'hui immérité et le cinéma ne saurait être taxé de plus immoral que le théâtre. En 1917, le Gouvernement a institué une commission de surveillance des cinématographes, composée de personnalités théâtrales. D'ailleurs, les maires, en vertu de leurs pouvoirs de police générale, ont toujours la haute surveillance sur tous les spectacles et le droit d'interdire toute représentation qui leur paraît contraire aux bonnes mœurs. Nous n'avons pas à examiner ici la légitimité de cette censure administrative fondée sur des considérations militaires en temps de guerre, sur des considérations de morale en temps de paix. Constatons seulement que ces mesures préventives sont beaucoup plus efficaces que l'impôt.

Sous la pression de l'opinion publique ou de la commission de surveillance, le caractère des films

s'est sensiblement modifié. Le champ des sujets cinématographiques s'est élargi. Aux films exclusivement policiers sont venus s'ajouter les cinéromans à épisodes scientifiques ou historiques, les films documentaires, les adaptations de pièces de théâtre ou d'œuvres littéraires tombées dans le domaine public. Le spectacle cinématographique tend ainsi à atténuer son caractère extérieur, épisodique et à devenir instructif, moralisateur, artistique. Un mouvement faible encore, mais des plus intéressants à noter se dessine en faveur d'une spécialisation des films. Des directeurs visent l'exploitation de films pour l'élite (par exemple, la salle du Vieux-Colombier) d'autres s'adressent aux enfants et leur offrent des films amusants et instructifs et surtout à leur portée intellectuelle et morale. (Cinéma des enfants récemment fondé par le journal *Comœdia*.)

Cette élévation incontestable du niveau moral des films s'accompagne d'une élévation de leur niveau artistique. Le cinéma a longtemps passé pour un spectacle « inférieur » et cette considération plus encore peut-être que la considération morale, a légitimé aux yeux des membres du Parlement sa lourde taxation. M. Viviani, dans son discours du 21 décembre 1916, adoptait formellement ce point de vue : « Nous avons frappé les recettes (des cinématographes) dans des conditions assez dures pour « que dans une certaine mesure, nous puissions « dire que nous encourageons certains spectateurs « à aller écouter la beauté de certaines œuvres

« d'art et que nous décourageons les autres » (1).

Ce point de vue nous semble plus faux encore que le point de vue moral. Il érige le législateur en juge d'art, matière où il est tout aussi incompétent qu'en matière de morale. Peut-on établir entre les catégories de spectacles une hiérarchie artistique mieux qu'une hiérarchie morale, dire que le théâtre est une manifestation d'art plus que le cinéma, plus que le music-hall. La prétendue hiérarchie des genres n'est qu'un leurre. Telle pièce de théâtre peut être dépourvue de tout caractère d'œuvre d'art; tel film peut être une manifestation artistique de premier ordre. Une comédie adaptée à l'écran perd-elle ses qualités d'art et de beauté.

D'autre part, ce'est une illusion d'orienter par des mesures fiscales les spectateurs vers tel ou tel spectacle. Chaque spectacle répond à un besoin différent et a même, peut-on dire, son public spécial. Cela nous a toujours paru une tâche bien difficile, en tous cas de bien longue haleine, de vouloir orienter les masses vers les manifestations d'art. Nous avons assisté à des représentations d'œuvres de Molière dans certains faubourgs où avait été tenté l'effort de les faire comprendre aux milieux populaires. Le résultat ne nous a guère paru encourageant. Les réflexions à haute voix sont un indice précieux de

(1) Chambre, séance du 21 décembre 1916, *Journal officiel*, 22 décembre 1916, Débats parlam., Chambre, p. 3781, 2^e colonne.

la mentalité du public, qui ne comprend ni les finesses de la psychologie, ni les délicatesses du style, et qui ne voit évoluer sur la scène que des bourgeois auxquels sont indifférentes les préoccupations de la vie matérielle et la « lutte des classes ».

En un mot, si nous applaudissons à la noblesse des tentatives pour faire l'éducation artistique du peuple, la distinction des spectacles nous semble, en l'état actuel, répondre à une véritable nécessité sociale. Lui offrirait-on des places gratuites pour l'Opéra, l'ouvrier préférera aller payer sa place au cinéma, où il rira des attitudes comiques d'un Charlot, où il se passionnera pour les exercices périlleux ou les aventures d'un cow-boy.

Ce caractère populaire du cinéma est, à notre sens, un argument décisif en faveur d'une taxation modérée de ces spectacles. Dans un pays démocratique comme le nôtre, les pouvoirs publics doivent se préoccuper d'assurer au peuple comme aux plus fortunés la satisfaction de ses besoins, parmi lesquels nous avons placé le besoin de distraction. A une époque où l'on reproche aux impôts indirects d'être anti-démocratiques, où l'on s'efforce, dans le régime d'impôts directs, de discriminer les revenus d'après leur origine (travail ou capital) et d'atténuer la taxation de ceux qui proviennent exclusivement du travail, il paraît peu conforme à l'esprit général de la politique fiscale d'établir sur les cinémas, spectacles démocratiques, un impôt plus élevé

que sur les théâtres, alors que cet impôt, dans la pensée du législateur, doit retomber sur le spectateur. Si les pouvoirs publics veulent rehausser le niveau des films, c'est par d'autres moyens que l'impôt sur le public qu'ils doivent chercher à atteindre ce résultat.

En même temps que la diversité des films introduisait plus de moralité dans le spectacle cinématographique, peu à peu le niveau artistique s'est élevé aussi. Le film, trop souvent considéré comme une simple technique d'exécution, comporte dans son invention un élément intellectuel incontestable et dans son exécution un côté artistique distinct du côté mécanique proprement dit. La production française, sous l'impulsion d'auteurs, de metteurs en scène, d'interprètes, tend à améliorer sa valeur artistique, et quelques films récents marquent à cet égard un progrès sensible.

Envisagé sous l'angle de la morale ou de l'art, le cinématographe ne mérite donc pas ou ne mérite plus d'être traité fiscalement avec une rigueur particulière.

§ 2. — *Le point de vue financier.*
La vogue du cinéma.

L'aspect économique ou financier de la question mérite un plus sérieux examen.

La vogue extraordinaire dont le cinéma a joui pendant la guerre a certainement été l'une des causes principales qui l'ont désigné aux coups du

fisc. C'est un des arguments de l'exposé des motifs du ministre des Finances en 1920 : « En raison de la vogue dont il jouit, le cinématographe peut plus facilement que tout autre supporter le poids de la taxe » (1). Pendant les dernières années de la guerre, et pendant les années qui ont suivi l'armistice, cette vogue a été un fait évident. A Paris, les spectateurs « *faisaient la queue* » à la porte des établissements. Des salles nouvelles se sont installées dans de nombreuses villes. A Paris, à une époque où la crise des logements commençait à sévir, on abattait des maisons pour construire des cinémas (et des banques). Voici, d'après les comptes financiers annuels de l'Assistance Publique, la progression suivie par le nombre des cinémas parisiens, de 1914 à 1923 :

1914....	37 établissements de cinémas.		
1915.....	33	—	—
1916....	58	—	—
1917....	63	—	—
1918....	106	—	—
1919.....	131	—	—
1920....	162	—	—
1921....	187	—	—
1922....	184	—	—
1923....	169	—	—

L'augmentation est constante de 1915 à 1921. En six ans le nombre d'établissements a presque sextuplé, passant à peu près régulièrement tous les deux ans de 1 à 2, de 4 à 6, suivant une progression arithmétique.

(1) M. KLOTZ, exposé des motifs précité.

Le montant des recettes brutes servant de base au droit des pauvres accuse une progression plus rapide encore :

Années	Recettes brutes des cinémas de Paris
1914.....	8.282.275,50
1915.....	7.798.992,82
1916.....	14.893.710,59
1917.....	17.377.861,78
1918.....	26.338.292,03
1919.....	49.664.661,60
1920.....	68.776.431,35
1921.....	75.689.667,15
1922.....	81.034.842,70
1923.....	85.428.746,75 (1).

L'augmentation des recettes brutes est représentée approximativement, en prenant le chiffre de 1915 pour unité, par les chiffres 2, 3, 4, 7, 9, 10 et 11.

La progression des recettes étant plus forte que celle du nombre des établissements, la recette moyenne par établissement va donc en s'élevant.

Elle est de :

224.000	francs environ en	1914
236.000	—	1915
256.000	—	1916
274.000	—	1917
248.060	—	1918
378.000	—	1919
424.000	—	1920
404.000	—	1921
440.000	—	1922
505.000	—	1923

(1) Comptes financiers de l'Assistance Publique à Paris, de 1914 à 1923. Recettes ordinaires, chap. 1^{er}, sous-chapitre IX. Spectacles, bals, concerts, impôt sur le prix des billets d'entrée.

En 1923, une dizaine d'établissements dépassaient une recette brute d'un million, et, parmi eux, deux s'approchaient de deux millions, un les dépassait légèrement, un atteignait 3 millions et demi, un dépassait 4 millions (1).

La recette brute totale de l'ensemble des spectacles parisiens assujettis au droit des pauvres a marqué, il est vrai, elle aussi une progression constante et sensible, qui ressort des chiffres suivants :

Années	Recettes brutes sur l'ensemble des spectacles de Paris
1914.....	41.606.315,72
1915.....	23.744.686,49
1916.....	46.389.421,49
1917.....	62.936.863,13
1918.....	80.218.860,80
1919.....	148.471.329,40
1920.....	214.455.194,25
1921.....	250.877.364,56
1922.....	267.016.209,74
1923.....	301.333.977,54

Mais si l'on tient compte du fléchissement considérable des recettes en 1915 (de près de moitié) auquel les cinémas ont à peu près complètement échappé, et qu'on prend pour terme de comparaison l'année 1914, le pourcentage d'augmentation des recettes est de plus de 1.000 % pour les cinémas, et seulement d'un peu plus de 700 % pour l'ensemble

(1) Les comptes financiers de l'Assistance Publique nous ont été communiqués à titre documentaire seulement et nous ne sommes pas autorisés à divulguer le chiffre des recettes en désignant nommément les établissements.

des spectacles, et de 650 % pour les spectacles autres que les cinémas.

En résumé, le public parisien a apporté aux cinémas des sommes de plus en plus importantes, dont la progression a dépassé le montant des sommes qu'il a apportées aux autres spectacles, et la recette moyenne par établissement de cinéma a presque doublé de 1914 à 1923.

Voilà en quelque sorte traduite, en chiffres, la vogue du cinéma, vogue supérieure à celle même des théâtres, music-halls, etc. On conçoit que les ministres des Finances n'aient pas voulu laisser échapper une aussi belle « proie » fiscale et qu'ils aient aisément enlevé l'assentiment du Parlement à un tarif de rigueur pour des spectacles aussi courus. Dans la théorie de l'impôt de consommation, l'empressement du public autorise à lui demander de payer un impôt plus élevé. Dans la théorie de l'impôt sur le chiffre d'affaires, les affaires brillantes légitiment un tarif plus fort.

§ 3. — *Le prix de revient de l'exploitation des cinémas.*

Etant donné la conception moderne de l'impôt assis sur les diverses sources de revenu et combiné avec le principe de la personnalité, un impôt calculé sur un indice extérieur comme le chiffre d'affaires devrait être corrigé, dans son principe, par l'application d'un taux variable avec les charges moyen-

nes des diverses catégories d'entreprises. Ainsi, pour justifier le taux élevé de l'impôt qui frappe les cinémas, on invoque le fait que le prix de revient de l'exploitation d'un établissement de cinéma est inférieur à celui de l'exploitation d'un théâtre, et surtout d'un théâtre lyrique; les frais d'établissement sont, en général, moins élevés : il n'y a pas de scènes, de coulisses, de loges d'acteurs à aménager; il n'est pas besoin de décors, de tapis, mobilier, etc. à louer pour chaque représentation. Le personnel est réduit à un opérateur et à quelques musiciens, le service de la salle et celui de la location; il ne comporte ni acteurs touchant leurs cachets à chaque représentation et des indemnités de répétitions, ni machinistes. Au lieu de dépenses renouvelables à chaque séance, de personnel et de décors, ces dépenses sont faites une fois pour toutes. Les studios sont préparés, les extérieurs, les intérieurs sont choisis, souvent truqués. Les artistes répètent le film. Puis « on le tourne », et ensuite il est mis en exploitation avec les mêmes acteurs, les mêmes décors, sans nouveaux frais d'appointements ni de location.

Mais ces dépenses, renouvelables au théâtre, il faut les faire en une fois, en bloc et d'avance. Le risque est plus gros pour l'éditeur du film, qui fait cette avance que pour le directeur de théâtre qui paie ses dépenses sur la recette, perçue exclusivement au comptant. Dans le prix de location des films, il tient compte de ce risque. Il tient compte

aussi de l'importance parfois énorme des dépenses engagées. Dans certains films jouent des vedettes auxquelles l'impresario a fait un « pont d'or ». Leurs cachets sont hors de proportion avec ceux des artistes dramatiques. Le film est parfois tourné dans des pays lointains, où la troupe entière se rend et séjourne aux frais de l'entrepreneur. Comme il faut remplacer la parole par la sensation optique, on multiplie les extérieurs; on engage, on habille des armées de figurants, on « greffe » des épisodes sensationnels. Si l'on ajoute les appareils de prise de vues, les bandes, les appointements du metteur en scène, de l'opérateur de prise de vues, etc., on n'est pas surpris d'apprendre que certains films ont coûté un ou plusieurs millions de francs ou de dollars.

Il reste à l'impresario et à l'éditeur à récupérer leurs avances par l'exploitation la plus large possible du film. C'est une question que nous retrouverons plus loin. Si nous revenons à l'exploitant de la salle de cinéma, il lui faut payer sa part de tous ces frais, sous forme d'un prix de location élevé des films. Or, tandis qu'une représentation théâtrale à succès se continue avec les mêmes décors, sans dépenses nouvelles de répétitions, pendant cent, deux cents, trois cents représentations, le directeur d'un cinéma doit, en raison du caractère périodique de sa clientèle, et pour en assurer la périodicité, changer de programme toutes les semaines, souvent même deux fois par semaine. D'où des frais supplé-

mentaires d'affiches, de timbres, d'insertions dans les journaux. S'il veut passer un programme récemment édité, en première ou deuxième semaine, les prix de location sont fortement majorés.

Sans essayer ici une comparaison entre le prix de revient d'une représentation dramatique et d'une représentation cinématographique, comparaison à peu près impossible, car les éléments varient avec le programme choisi, avec le nombre de jours de représentations et de représentations quotidiennes (la permanence du spectacle est un sérieux avantage du cinéma au point de vue des recettes), il convient d'atténuer par plusieurs observations l'éloquence mathématique des progressions de recettes constatées dans les cinémas.

D'abord, si leurs recettes brutes ont augmenté dans la proportion de 1 à 11, leurs frais se sont accrus dans une proportion beaucoup plus élevée.

Voici un état comparatif, pour 1918 et 1924, des principales dépenses pour un cinéma de moyenne importance, suivant le tableau dressé par M. Mauret-Lepage (1).

Frais du cinéma en 1918. — L'exploitant de cinéma devait payer :

(1) Lettre de M. MAURET-LEPAGE, président de la Fédération des Spectacles de province à M. BELLAMY, député, maire de Nantes, président du Congrès des maires de France, reproduite dans *Comœdia*, n° du 15 octobre 1924.

Un programme cinématographique.....	100 fr.
L'électricité, le kilowatt.....	0 fr. 70
Les taxes, au total : 5 ou 10 %.	
Un opérateur expérimenté (mensuellement)..	120 fr.
Un bon premier violon (mensuellement)...	250 fr.
Les patentes et contributions.....	380 fr.
Un excellent intermède, chant ou attraction, (semaine).....	200 fr.

Frais de cinéma en 1924. — Aujourd'hui, pour ce même établissement, il faut, tout en étant moins bien servi et en ayant à faire face à des exigences sans cesse plus grandes de la part de la clientèle, payer :

Un programme.....	1.000 à 3.000 fr.
L'électricité, le kilowatt.....	1 fr. 90
Taxes, 25 %.	
Opérateur.	800 fr.
Premier violon.....	1.200 fr.
Patente et contributions.....	4.750 fr.
Intermède.	800 à 1.200 fr.

« Il y a lieu d'ajouter également que le prix de la publicité (journaux, prospectus, affiches, timbres, etc.) se trouve quintuplé, ainsi du reste que les frais de transport. »

A ces frais s'ajoutent les appointements des autres membres de l'orchestre, les salaires du caissier, du personnel de la salle, les frais d'impression des billets, etc., qui tous ont augmenté dans de notables proportions. Il faut y joindre encore les droits d'auteur, qui varient de 6 fr. 60 à 13 fr. 20, suivant les ouvrages.

Enfin les taxes prélèvent, depuis 1920 surtout,

une lourde partie de la recette brute. La taxe d'Etat a été augmentée en 1920 et, bien qu'abaissée en 1923, elle demeure supérieure au tarif de 1916 (6 % jusqu'à 15.000 francs au lieu de 5 % jusqu'à 25.000 francs, et la loi du 22 mars 1924 l'a accrue d'un double décime. Elle est aggravée, dans beaucoup de communes, d'une taxe municipale.

Sur la recette brute des théâtres, les taxes représentent, à Paris, les taux suivants :

Taxe d'Etat, avec le double décime.....	7,20 %
Droit des pauvres.....	10 %
soit 17,20/117,20 ou 14,67 %	

et sur les cinémas, les taux suivants :

Taxes d'Etat et double décime.....	de 7,20 à 30 %
Droit des pauvres.....	10 %
soit de 17,20/117,20 à 40/140 ou de 14,67 à 28,57 %	

En province, les taux s'élèvent, en général, y compris la taxe municipale, aux chiffres suivants :

Pour les théâtres :

Taxe d'Etat (avec le double décime).....	7,20 %
Droit des pauvres.....	10 %
Taxe municipale.....	3,60 %

Pour les cinémas :

Taxe d'Etat (et double décime).....	de 7,20 à 30 %
Droit des pauvres.....	10 %
Taxe municipale.....	de 3,60 à 12 %
soit un pourcentage de 20,80/120,80 ou 17,21 %	
pour les théâtres,	
et pour les cinémas de 20,80/120,80 à 52/152	
ou 17,21 à 34,21 %.	

Sans aller jusqu'à dire, avec la Fédération Générale des Associations de Directeurs de spectacles de Province, que ces taxes se superposent « pour prélever ensemble jusqu'à 30 % des recettes pour le théâtre et le music-hall, et jusqu'à 57 % pour le cinéma » — car il ne faut pas oublier que les taxes sont perçues en sus du prix des places, c'est-à-dire non pas sur la recette brute résultant du prix réel acquitté par les spectateurs, mais sur ce prix, déduction faite de leur montant — on peut estimer une imposition de 17 % déjà lourde, une imposition de base de 17 % qui, à partir de 15.001 francs de recettes brutes mensuelles, c'est-à-dire pour des établissements de médiocre importance encore, atteint déjà 28/128 (12 + 10 + 6), ou près de 22 %. Quant au taux de 35 %, il est vraiment prohibitif. Un prélèvement de 35 % sur la recette brute, se superposant aux droits de patente, à l'impôt cédulaire sur les bénéfices commerciaux, à l'impôt général sur le revenu, ne laisse à l'exploitant, ses impôts et ses frais généraux et d'exploitation payés, qu'une marge infime de profit. L'accroissement du montant global des recettes des cinémas ne doit pas faire illusion. Dans une large mesure, il n'est qu'une conséquence du phénomène général de la dépréciation monétaire et les francs-papier des recettes de 1923 valent moins que les francs-or de celles de 1914. C'est un fait propre à entretenir bien des illusions, comme il en a été entretenu longtemps chez les ouvriers bénéficiaires de hauts salaires en papier-monnaie,

comme la presse quotidienne en entretient encore dans le public, quand elle fait ressortir l'accroissement en valeur des exportations.

§ 4. — *Les cinémas de province.*

Enfin, pour apprécier la situation financière des exploitations cinématographiques, il est indispensable de distinguer, soit au point de vue du prix de revient, soit au point de vue du prix des places, soit au point de vue de l'afflux et du renouvellement de la clientèle, les établissements de Paris et ceux de province. Dès 1921 et 1922, la situation financière des spectacles en province avait attiré l'attention des milieux artistiques. Les conditions d'exploitation y sont beaucoup plus dures qu'à Paris. Le prix des places est généralement assez modique, surtout des places les plus nombreuses qui s'adressent souvent à une population ouvrière aux ressources médiocres. Les salles de spectacles sont souvent moins avantageuses, attirent moins le public par leur extérieur. Les entrepreneurs sont assujettis, en raison de la clientèle plus resserrée, à des changements de programmes plus fréquents; pour les cinémas, souvent deux fois par semaine, alors que les cinémas de Paris ne renouvellent leur programme que chaque semaine, et gardent quelquefois plusieurs mois le même spectacle. L'amortissement des frais généraux, quoiqu'ils soient moindres, y est moins rapide, car la province, à part quelques grandes villes, ne connaît pas le spectacle perma-

nent ni bi-quotidien, ni parfois même quotidien. D'autre part, certains frais d'exploitation, tels que les transports, sont plus élevés.

Enfin et surtout, les établissements de province ne connaissent pas « la sécurité d'une clientèle riche, moins exigeante, sans cesse renouvelée, qui fréquente le spectacle parisien ».

Or, les spectacles de province sont assujettis aux mêmes impôts que ceux de Paris, et ils ont, en outre, à supporter une taxe communale qui absorbe à elle seule de 4 à 10 % de la recette. Ces taxes ont été votées presque au lendemain de l'armistice, dans des circonstances économiques bien différentes des circonstances actuelles. La vogue des spectacles, et notamment des cinémas, s'expliquait par la vie artificielle que la guerre avait insufflée dans les villes de province. L'évacuation des régions envahies, le développement des usines de guerre, des dépôts de troupes, avaient amassé sur certains points du territoire une population civile et militaire, française ou étrangère, qui, grâce aux allocations, aux hauts salaires ou aux permissions de détente, constituait pour les spectacles, pour les cinémas surtout, une population nombreuse et assurée. Mais ce mouvement d'affaires anormal avait cessé avec les circonstances anormales qui l'avait créé : arrêt des usines travaillant pour la défense nationale, démobilisation, suppression des allocations.

La loi de 1920 avait donc été mise en application précisément au moment où les conditions exception-

nelles qui l'auraient justifiée cessaient de jouer. La crise économique de 1920, puis la dépréciation monétaire et la cherté croissante de la vie, allaient bientôt accentuer le ralentissement des affaires de spectacles. La situation brillante des exploitations des spectacles se change en détresse financière. De nombreux établissements sont acculés à fermer, à déposer leur bilan, au détriment de leur personnel comme des finances du Trésor et des communes. Pendant la saison 1921-1922, le Théâtre des Célestins, à Lyon, doit payer 170.000 francs de taxes municipales, et l'exercice accuse un déficit de 200.000 francs. La même saison, le théâtre d'Alger est obligé de fermer ses portes dans des conditions analogues.

Aussi se déclanche un mouvement qui tend à l'allègement des charges fiscales des spectacles de province. M. Henri Auriol, député de la Haute-Garonne et secrétaire de la Commission des Beaux-Arts, en prend la direction. Le 28 décembre 1922, il prend l'initiative d'une proposition de dégrèvement de 50 % de l'impôt d'Etat au profit des théâtres et music-halls de province : « Il faut donc, écrit-il dans l'exposé des motifs, de toute nécessité porter un remède immédiat à la crise dont souffrent surtout nos spectacles de province. Le meilleur remède est de les dégrever raisonnablement. Du même coup, on insufflerait un regain de vitalité à nos scènes de province et on supprimerait une inégalité fiscale flagrante entre la capitale et la pro-

vince. Cette différence de traitement, qui doit exister, au point de vue des charges fiscales, entre Paris et nos grandes villes, est d'ailleurs consacrée par un organe particulièrement qualifié pour donner son avis en cette matière, je veux parler de la Société des Droits d'Auteur. Cette Société consacre officiellement une distinction qui s'impose, puisque les théâtres de province ne sont tenus qu'à la moitié des pourcentages des droits d'auteur imposés aux théâtres de Paris. Voilà un exemple à suivre.

« Il est donc logique de demander aux pouvoirs publics de ne percevoir désormais sur les théâtres de province que la moitié de ce qu'ils perçoivent à Paris. Ainsi, les différentes taxes frappant tous les spectacles se trouveraient diminuées de 50 %, lorsqu'il s'agirait des spectacles de province. »

La proposition Auriol ne visait que les établissements de la première et de la deuxième catégorie. Elle maintenait le régime fiscal de 1920 pour les cinémas et les dancings. Mais le mouvement, une fois déclenché, englobe bientôt les entreprises cinématographiques, qui ont aussi subi la répercussion des circonstances économiques. Il va s'amplifiant, et finit par recueillir l'adhésion unanime des milieux artistiques professionnels de province, auxquels se joignent même des directeurs de scènes de Paris, tels que MM. Alphonse Frank et Dufrène, des auteurs dramatiques et des artistes renommés comme MM. Robert de Flers et André Antoine. Les

Congrès réunis à Bordeaux, à Lyon, à Paris, à Strasbourg, à Rouen décident, à l'unanimité des directeurs de France, de réclamer des pouvoirs publics le dégrèvement de 50 % pour l'ensemble des spectacles de province, avec l'engagement de fermer les établissements à défaut de satisfaction de cette revendication.

Toutes les branches du spectacle fortement unies : Associations des artistes, auteurs, éditeurs, musiciens, choristes, machinistes, électriciens, employés divers, témoignent, par des ordres du jour nombreux, leur solidarité avec les directeurs, dans cette revendication (1).

La proposition de M. Henri Auriol est devenue caduque avec la fin de la législature. Il la reprend avec la signature de M. Arthur Levasseur, président de la Commission extra-parlementaire pour la Défense du Spectacle, sous forme d'amendement à la loi de finances pour 1925, ainsi conçue :

(1) Cf. Lettre ouverte de la Fédération générale des Associations des Directeurs de spectacles de Province aux candidats aux élections législatives, *Comœdia*, n° du 25 avril 1924.

Lettre de M. MAURET-LEPAGE, co-directeur du Grand Théâtre de Bordeaux et président de cette Fédération, au Président du Congrès des maires de France, *Comœdia*, n° du 15 octobre 1924.

Lettre de M. MAURET-LEPAGE aux membres de la Commission des Finances de la Chambre des députés, *Comœdia*, n° du 13 novembre 1924.

Lettre de M. CHARANCE, président de l'Association professionnelle des Directeurs de théâtres de Province, à *Comœdia*, n° du 25 novembre 1924.

« L'impôt établi par la loi du 25 juin 1920 est réduit (décimes compris) à 3 % en ce qui concerne les théâtres, et à 5 % en ce qui concerne les music-halls, uniquement pour les établissements situés en dehors de Paris. »

Comme la proposition de 1922, l'amendement ne vise que les théâtres et les music-halls, à l'exclusion des cinémas et des spectacles classés dans la 4^e catégorie par l'article 92 de la loi de 1920. Cette exclusion se justifie, déclare l'exposé des motifs de l'amendement (1), parce que ces divers spectacles n'ont pas les frais d'exploitation des théâtres et music-halls, et parce que les cinématographes ont eu leur situation améliorée par de récentes dispositions législatives (2); les uns et les autres sont donc dans une situation moins grave que les théâtres et music-halls, et « la prospérité » de ces spectacles « ne paraît pas décliner ».

M. Henri Auriol évalue à 7.000.000 environ la perte qui résulterait, pour le Trésor, du vote de leur amendement. Mais, observe-t-il, les taux actuels de l'impôt d'Etat condamneraient les théâtres et music-halls de province à disparaître, ce qui entraînerait une sérieuse diminution de la taxe d'Etat, du droit des pauvres et de la taxe municipale, c'est-

(1) Cf. *Comœdia*, n° du 18 novembre 1924.

(2) Abaissement à 6 % du tarif applicable aux cinémas, jusqu'à un premier palier de 15.000 francs de recettes brutes mensuelles (loi du 30 juin 1923).

à-dire une perte supérieure de beaucoup à celle résultant du dégrèvement, sans compter l'atteinte matérielle et intellectuelle portée à tous ceux qui vivent du théâtre, qui lui apportent ou lui demandent des ressources, des enseignements, des joies, qui, si elles ne peuvent se chiffrer, n'en conservent pas moins leur valeur et leur intérêt.

Le mouvement qui s'était manifesté en faveur du dégrèvement des spectacles de province, aussi bien les cinémas que les théâtres, a trouvé à la Chambre son interprète, M. Rognon, qui, par un autre amendement à la loi de finances, a proposé d'étendre le dégrèvement de 50 % à tous les spectacles de province. Les cinémas ont été touchés eux aussi par l'évolution des circonstances économiques. A la prospérité inouïe de 1918-1920 a succédé une période de stagnation. Si les frais d'exploitation sont moins élevés que dans les théâtres et les music-halls, il en a été tenu un large compte dans l'établissement des tarifs spéciaux qui les ont lourdement frappés en 1920. Seuls, ils supportent un tarif gradué, qui atteint jusqu'à 30 %, sans compter les droits des pauvres et la taxe municipale, plus élevée elle aussi que pour les théâtres et les music-halls.

La thèse la plus libérale l'emporta devant la Chambre des députés, qui, au mois de février 1925, admit la réduction de moitié de l'impôt d'Etat sur tous les établissements de spectacle de province, y compris les cinémas. Après une certaine résistance, le Sénat vota lui aussi ce dégrèvement, qui figure

dans la loi de finances du 13 juillet 1925 (art. 98).

Mais cette réforme laisse subsister l'inégalité de traitement entre les théâtres et music-halls, atteints par un droit proportionnel, et les cinémas, frappés d'un droit gradué par paliers, atteignant jusqu'à 30 %. D'autre part, elle ne s'applique, bien entendu, qu'à l'impôt d'Etat, à l'exclusion du droit des pauvres et de la taxe municipale.

Le bénéfice du dégrèvement était primitivement réservé aux établissements de province. Les établissements fonctionnant dans le département de la Seine en étaient exclus. Cette exclusion n'était pas logique, car la clientèle de banlieue ressemble moins à la clientèle élégante de Paris qu'à celle des entreprises de la province. D'autre part, le dégrèvement correspond, dans une certaine mesure, à la taxe municipale, qu'il a pour objet de compenser. Or, si un nombre croissant de communes de la banlieue n'appliquent plus la taxe municipale, une quinzaine l'ont maintenue, et les établissements connaissent, à la différence de ceux de Paris, et comme ceux de la province, la double imposition résultant du jeu simultané du droit des pauvres et de la taxe municipale. Aussi, les directeurs de la banlieue avaient-ils adressé une pétition au Sénat, pour lui demander d'être assimilés, au point de vue fiscal, aux établissements de province, et de bénéficier du dégrèvement accordé à ces établissements. Le Parlement leur donna satisfaction dans le texte définitif de la loi de finances.

On peut d'ailleurs faire des réserves sur ce dégrèvement, qui n'est pas subordonné au jeu, dans une commune, de la taxe municipale; on peut trouver étrange l'application de deux régimes fiscaux différents à des spectacles similaires situés sur le territoire français. Pour éviter ces objections, il eût été plus expédient de supprimer la taxe municipale, sauf, pour ménager les finances communales, à attribuer à toutes les communes une part du produit de l'impôt d'Etat ou à instituer une sorte de fonds commun.

CHAPITRE II

Répercussions pratiques des Taxes sur les Cinémas. — Le film français et la concurrence étrangère.

Les conséquences d'une taxation vraiment trop lourde, nous les avons constatées en étudiant la situation des spectacles de province. Ajoutées aux frais généraux accrus eux aussi dans une large proportion, elles les condamnent à végéter ou à mourir. Surtout en province, la clientèle d'une salle est limitée à la fois dans sa quantité et dans son pouvoir de dépense. Elle ne présente pas l'élasticité du public riche, sans cesse renouvelé par l'afflux des étrangers ou des provinciaux dans les salles parisiennes. L'entrepreneur ne peut donc répondre, à l'augmentation des frais et des taxes, par une augmentation corrélative du prix des places. « Le prix des places en 1918, observe M. Mauret-Lepage (1), s'établissait de 0 fr. 75 à 2 fr. 50; aujourd'hui, il

(1) M. MAURET-LEPAGE, lettre précitée.

s'établit (toutes taxes comprises), de 1 franc à 5 francs. »

La disparition d'une salle de cinéma n'est pas évidemment un événement qui frappe beaucoup les pouvoirs publics. Elle a néanmoins ses conséquences dignes d'être soulignées. Au point de vue du public c'est la suppression d'une source de divertissement, qui prive la population de la satisfaction d'un besoin. A ce spectacle, qui réunit au moins hebdomadairement la famille, l'ouvrier substituera peut-être le cabaret, les enfants les hasards de la rue. C'en sera fini de l'action stimulante du cinéma du samedi sur la production.

Plus tangibles encore sont les conséquences sur le personnel. Pour n'avoir pas l'importance numérique du personnel des théâtres, les artistes et employés affectés au service d'un cinéma n'en sont pas moins dignes d'intérêt. Frappé de lourdes taxes, l'exploitant voudra rogner sur toutes ses dépenses pour « joindre les deux bouts ». Il réduira au strict minimum les appointements des musiciens de l'orchestre, de l'opérateur, du personnel de la salle, souvent isolés et à sa merci, parce que si tous les directeurs de cinémas sont syndiqués, les musiciens, opérateurs, et surtout le petit personnel ne le sont pas toujours. Si le directeur voit la clientèle se restreindre, il ne jouera plus qu'une fois ou deux par semaine, d'où augmentation relative des frais généraux, dont certains sont constants et indépendants du nombre de représentations. Cette réduction de service retombera encore sur le personnel. Si

l'exploitation devient déficitaire, que l'établissement ferme ses portes, voilà le personnel réduit au chômage.

Même si l'exploitant n'est pas contraint à envisager une solution aussi radicale, les répercussions de taxes trop élevées présentent, à deux points de vue, un caractère de gravité qui mérite de retenir notre attention. C'est un fait constant, en matière d'impôts de consommation, que le rendement n'est pas strictement proportionnel à leur taux. En ce domaine, on constate la manifestation d'un phénomène analogue à ce qu'on appelle la loi générale du rendement non proportionnel. Etant donnée une taxe d'un taux déterminé, supposée faible, une augmentation du tarif peut procurer au Trésor un produit d'abord proportionnel. Mais si l'augmentation du tarif dépasse une certaine limite, elle entraîne une restriction de la consommation, et l'élévation du tarif, compensée par cette restriction, aboutit à un produit moins que proportionnel à cette élévation. Ce fait fréquemment constaté, par exemple, en matière de tarifs de transport ou de tarifs postaux, est susceptible de se manifester également pour des consommations de nature plus somptuaires, plus aisément réductibles, comme les spectacles. La disparition d'une salle de spectacle ou simplement la fréquentation moins régulière du public, la suppression de certaines représentations, entraînent une diminution de recettes, préjudiciable à la fois aux intérêts du Trésor Public, à ceux des

communes et à ceux des hospices et des hôpitaux, bénéficiaires du droit des pauvres. C'est certainement une considération de ce genre qui a déterminé la Ville de Paris, pourtant sans cesse à la recherche de recettes nouvelles, à s'abstenir de voter une taxe municipale sur les spectacles; elle a redouté que le jeu de cette taxe ne déterminât une réduction des recettes, préjudiciable au rendement du droit des pauvres dont bénéficie l'Assistance Publique, administration certes indépendante, mais d'ordre cependant municipal. Une considération analogue a certainement inspiré l'abandon, par un assez grand nombre de municipalités de la banlieue parisienne, de la taxe qu'elles avaient d'abord appliquée, et la décision des autres d'en suspendre le recouvrement pendant la morte saison d'été.

Un simple calcul mathématique suffit à montrer que l'augmentation du tarif ne procure pas nécessairement au fisc une augmentation de recette proportionnelle. En vertu de la règle d'après laquelle l'impôt est perçu en sus du prix des places, ou compris dans le prix global payé par le spectateur, tout nouvel impôt vient réduire le pourcentage des impôts existants. Par exemple, le droit des pauvres de 10 % sur une place supposée de 100 fr. représente $10/110$ du prix payé. Si l'impôt d'Etat vient s'y superposer à 7,20 %, leur ensemble représente $17,20/117,20$ et le droit des pauvres $10/117,20$ au lieu de $10/110$ de la place ou de la recette brute. De même, l'établissement d'une taxe municipale à

3,60 % ramène l'ensemble des droits à 20,80/120,80, soit le droit des pauvres à 10/120,80 et l'impôt d'Etat de 7,20/117,20 à 7,20/120,80. Toute taxe nouvelle réduit bien le pourcentage des autres sur la recette brute.

Sans doute, à chaque accroissement de l'impôt, les directeurs d'établissement vont-ils élever les prix de leurs places, pour faire retomber sur les spectateurs le poids de l'impôt. Dans le billet supposé de 100 francs, la part de l'exploitant était, dans notre premier exemple, de 90 fr. 91, et celle du droit des pauvres de 9,09 % (10/110). Dans le dernier exemple, sur le prix supposé immuable, la part de l'exploitant n'est plus que de 82 fr. 79, et celle du Trésor et de la ville de 17 fr. 21 (20,80/120,80). L'exploitant va évidemment tenter d'élever le prix des places, de manière à conserver sa part de 90 fr. 91. Il sera même obligé de l'élever à un chiffre encore plus élevé, en raison de l'accroissement des frais généraux, et ainsi le fisc bénéficiera indirectement, sous forme d'une augmentation de la base des recettes brutes, de la hausse des frais d'exploitation. Mais, outre que cette observation suffit à montrer l'injustice d'une taxation assise sur une recette brute, indépendamment des charges d'une exploitation, le défaut d'élasticité de la clientèle ne permettra pas toujours à l'exploitant de rejeter sur elle l'intégralité des taxes, ou bien, en le faisant, il accroîtra bien la base unitaire, par place, de la perception des taxes, mais la diminution du nombre

des spectateurs le condamnera à une diminution de la recette brute des taxes, préjudiciable à l'Etat et à la commune comme à lui.

C'est donc un mauvais calcul de la part de l'Etat et des municipalités de considérer le cinéma comme une « poule aux œufs d'or », susceptible de supporter des charges fiscales indéfiniment accrues. En même temps qu'ils nuisent aux spectateurs, aux exploitants, au personnel, le fisc et les municipalités risquent de compromettre leurs propres intérêts et de voir se tarir une source abondante de recettes.

Enfin, l'augmentation des taxes sur le spectacle cinématographique entraîne les plus fâcheuses répercussions sur l'industrie du film, au détriment d'une branche intéressante de la production nationale. Cette considération nous conduit à examiner dans son ensemble la situation du film français.

L'élévation des taxes qui frappent le spectacle cinématographique n'exerce pas seulement ses répercussions sur la prospérité de cette industrie et, par voie de conséquence, sur le personnel d'exploitation et sur l'Etat ou la commune mêmes; elle porte atteinte à l'industrie du film et à tous ceux qui en vivent. L'exploitant d'une salle de cinéma, en présence de taxes qui alourdissent si gravement son prix de revient, s'efforce, pour conserver un bénéfice, de réduire au minimum les autres éléments de son coût de production; il réduit son personnel, diminue le nombre des musiciens, résiste à toute demande d'augmentation de salaires. Son effort de

compression porte surtout sur une des dépenses les plus importantes : la location de films. Il ne donne qu'un programme par semaine, au lieu de deux ; il ne loue plus de films en première ou deuxième semaine, mais des films projetés depuis plusieurs mois et dont le prix de location est plus faible, ou bien il reprend de vieux films, édités depuis des années. Ces économies exercent leur répercussion sur l'industrie du film : elles réduisent les bénéfices des producteurs, éditeurs, loueurs de films ; elles atteignent les auteurs de scénarios, les interprètes, en restreignant la demande de films nouveaux. Elles ne sont pas faites non plus pour retenir et accroître la clientèle des spectateurs.

Mais l'exagération des taxes porte surtout un coup fatal, bien qu'indirect, au film français, en entraînant les entrepreneurs de spectacles à s'approvisionner de films qui coûtent moins cher, c'est-à-dire à préférer aux films français les films étrangers et surtout les films américains.

L'incidence des taxes sur le spectacle de cinéma nous conduit ainsi indirectement à examiner la question du film, à rechercher les causes de la concurrence étrangère, spécialement américaine, sur le marché français.

Le film français et la concurrence étrangère. — C'est un fait patent, maintes fois constaté et contre lequel un vif mouvement de réaction se dessine à l'heure actuelle ; la France qui, avec des savants

comme les frères Lumière, des industriels animateurs comme MM. Pathé, Gaumont, Aubert, pour nous borner à ces noms, a eu une si grande part dans l'invention et le lancement du cinématographe, voyait avant la guerre ses films occuper une place fort honorable sur les écrans des Etats-Unis. Aujourd'hui, les productions cinématographiques américaines sont largement exploitées en France, tandis que les produits français sont à peu près exclus du territoire de l'Union américaine. Quelles sont les causes de cette situation ?

Il convient d'abord de ramener le problème du film français à ses limites exactes. Il ne s'est pas posé jusqu'ici pour le film vierge. La concurrence étrangère n'a rien d'inquiétant et se présente sous la physionomie d'échanges normaux entre pays ; la Société Pathé frères s'est, en effet, spécialisée dans cette branche de production.

En 1918, elle a cédé l'exploitation de la branche phonographique à la Compagnie des Machines Parlantes, dans laquelle elle a d'ailleurs conservé une participation de 40 % (1). Après s'être ainsi réservé la branche cinématographique, elle a abandonné l'exploitation de ses succursales et concédé à la Société Pathé Consortium, en 1920, la partie commerciale d'exploitation cinématographique (2), con-

(1) Cf. Assemblée générale extraordinaire du 30 novembre 1918.

(2) Assemblée extraordinaire du 16 septembre 1920.

centrant ainsi exclusivement ses efforts sur la fabrication du film vierge. Or, ses usines, d'abord outillées pour fabriquer annuellement cent millions de mètres de films ont largement dépassé ce chiffre (1). Il est de beaucoup supérieur aux besoins de la production française et, remarquait le Conseil d'administration, dans son rapport de 1922, le fait que nos principaux débouchés sont à l'étranger nous permet d'échapper aux conséquences de la crise très sérieuse de la cinématographie française résultant pour une grosse part de l'augmentation inconsiderée des taxes qui nécessite une augmentation du prix des places dans les exploitations cinématographiques. Cette crise a pour effet de priver une des classes de la société d'un divertissement qu'elle appréciait d'autant plus que le prix d'entrée était modique (2).

En dépit ou plus exactement à cause de la spécialisation réalisée en 1920, les bénéfices de la Société qui avaient été,

sur l'exercice 1920-1921, de.....	8.949.226,67
se sont élevés pour l'exercice 1921-1922 à..	16.153.203,83
et pour l'exercice 1922-1923 à.....	23.458.695,54
ils se sont abaissés en 1923-1924 à.....	18.273.906,78

par suite de la baisse du dollar et de la livre, qui a fortement déprécié les stocks de matières premières achetés pour la plus grande partie à l'étranger (3).

(1) Rapport du Conseil d'administration à l'Assemblée du 17 mai 1922, p. 2.

(2) *Loc. cit.*

(3) Rapport à l'Assemblée du 6 juin 1924, p. 3.

En résumé, en ce qui concerne le film vierge, la situation de l'industrie française est des plus favorables, puisque la Société Pathé-Cinéma, non seulement suffit à elle seule à satisfaire les besoins de la métropole, mais approvisionne, dans une forte proportion les marchés étrangers, tout en retirant de sa fabrication spécialisée des bénéfices croissants.

Le rapport de 1923-1924 se termine cependant sur une impression un peu moins optimiste que les précédents. Le Conseil d'administration prévoit une diminution possible des affaires de la Société aux Etats-Unis, où la maison Eastmann vient de diminuer le prix de vente de la pellicule cinématographique de 25 %, geste que rien ne faisait prévoir (1). Mais cette mesure n'a pu affecter qu'un débouché, à vrai dire important et elle a trouvé sa compensation dans la vente des pellicules photographiques et radiographiques et la nouvelle politique commerciale de la Société Pathé-Cinéma, dont nous avons dit quelques mots à propos des droits de douane. D'autre part, si le rétablissement des droits Mac-Kenna lui fait perdre son débouché en Grande-Bretagne, la Société Pathé trouvera un aliment considérable à sa production, non seulement dans la consommation nationale, mais dans celle des autres pays.

L'industrie du film vierge en France, malgré les

(1) Rapport du Conseil d'administration à l'Assemblée ordinaire du 6 juin 1924.

réserves formulées est donc des plus prospères et c'est du film sensibilisé et surtout du film impressionné que nous devons désormais nous préoccuper.

D'après les statistiques mensuelles du commerce extérieur de la France, publiées par la Direction générale des douanes, mais qui malheureusement ne donnent pas la situation par rapport à chaque pays étranger, voici quelle a été l'importance du mouvement des rouleaux et bandes pour cinématographes avec l'étranger, en 1922, 1923, 1924, avec la comparaison des huit premiers mois des années 1923, 1924 et 1925 :

IMPORTATIONS

ROULEAUX et BANDES pour cinématographes	COMMERCE GÉNÉRAL				COMMERCE SPÉCIAL				
	Quantités arrivées :				Quantités livrées à la consommation :				
	Unité	1922	1923	1924	1922	1923	1924	1922	1923
Impressionnés . . .	Quintal	875	656	892	423	298	325	11.396	11.109
Sensibilisés	métrique	923	1.025	1.972	913	1.016	1.955	8.540	8.847
Voici, d'autre part, les résultats comparés des importations pour les huit premiers mois des années 1923, 1924 et 1925 :									
		1923	1924	1925	1923	1924	1925	1923	1925
Impressionnés	Quintal	406	384	917	192	173	324	6.749	5.846
Sensibilisés	métrique	504	974	1.637	496	958	1.587	4.699	6.193

EXPORTATIONS

ROULEAUX ou BANDES pour cinématographes	COMMERCE GÉNÉRAL				COMMERCE SPÉCIAL			
	Marchandises françaises et étrangères exportées :				Marchandises françaises et francisées exportées :			
	Unité	1922	1923	1924	1922	1923	1924	Valeurs arbitrées en 1-000 fr.
	Quintal métrique	6.559	6.834	6.990	6.097	6.451	6.406	337.995 386.254 330.169
Exportations des huit premiers mois de 1923, 1924 et 1925 :								
		1923	1924	1925	1923	1924	1925	1925
	Quintal métrique	4.263	4.678	5.689	4.076	4.450	5.105	220.752 163.108

De ces tableaux se dégagent les constatations suivantes :

Pour les bandes seulement sensibilisées, l'importation au titre du commerce spécial, c'est-à-dire des bandes livrées à la consommation intérieure, envisagée au point de vue des quantités (nombre de quintaux métriques) a légèrement progressé de 1922 (913 quintaux métriques) à 1923 (1.016) et marqué une forte augmentation de 1923 à 1924 (1.955), où elle dépasse le double du chiffre de 1922. L'accroissement paraît devoir être beaucoup plus marqué en 1925, si l'on compare les huit premiers mois des années 1923 (496), 1924 (958) et 1925 (1.587).

Les statistiques des exportations ne fournissent aucune donnée intéressante, car elles réunissent sous le même chiffre les marchandises françaises et les marchandises francisées, et, d'autre part, les bandes sensibilisées avec les bandes impressionnées, le mouvement des exportations de bandes cinématographiques est d'ailleurs à peu près stationnaire. Au commerce spécial, il accuse une légère progression de 1922 (6.097 quintaux) à 1923 (6.451), suivie d'un recul à peine sensible en 1924 (6.406). L'année 1925 marque une légère reprise : 5.105 quintaux pour les huit premiers mois, contre 4.450 pour les huit premiers mois de 1924, et 4.076 dans la même période de 1923.

La progression des importations de bandes sensibilisées, à peine atténuée par une légère recrudescence des exportations, prouve que la France suffit

de moins en moins à sa consommation en films à impressionner. Cette constatation défavorable à l'industrie française des bandes sensibilisées peut s'interpréter plus favorablement, si l'on se place à un point de vue général, comme un témoignage du développement de l'édition des films en France, qui entraînerait une demande et une consommation plus considérable de bandes à impressionner.

Cette observation se trouve corroborée par le mouvement des importations de films impressionnés qui, loin de suivre la progression des entrées de films sensibilisés, marque plutôt un certain ralentissement. Si les entrées au commerce général, après un fléchissement en 1923 (656 quintaux contre 875 en 1922) dépassent pour 1924 (892) le chiffre de 1922, les quantités livrées à la consommation intérieure en films impressionnés, ont à peine atténué en 1924 (325 quintaux) le fléchissement constaté en 1923 (298) par rapport à 1922 (423). L'année 1925 marque, il est vrai, pour les huit premiers mois, une sérieuse reprise des entrées (324 quintaux) sur les mois correspondants de 1924 (173) et de 1923 (192, proportionnellement moins forte cependant que la progression des entrées de films sensibilisés.

En résumé, tandis que l'exportation des bandes sensibilisées ou impressionnées demeure à peu près stationnaire, l'importation des bandes sensibilisées est en progression constante et sensible et l'importation des bandes impressionnées, après un léger recul en 1923, semble marquer une tendance assez sensible à se développer.

Ces conclusions sont forcément un peu sommaires. Les statistiques globales des exportations ne font pas apercevoir la place qu'y occupe la France dans les sorties de films impressionnés. Pour les exportations comme pour les importations, les documents statistiques ne fournissent qu'une impression générale, moyenne et ne permettent pas de dégager la situation du film français sur les divers marchés étrangers ni la situation de chaque pays étranger sur le marché français. Le chef d'une des plus importantes maisons françaises de films nous avait mis en garde contre cette imprécision des statistiques douanières et, de son propre aveu, l'impossibilité de réunir les documents suffisants l'avait contraint à renoncer à faire le travail qu'il se proposait sur la production cinématographique française et étrangère.

Aussi, nous bornant à ces observations statistiques générales, réserverons-nous les développements qui suivent à l'aspect principal sous lequel se présente la concurrence au film français, la concurrence du film américain qui passionne à l'heure présente le monde du cinéma et y soulève d'ardentes polémiques.

Il suffit de lire les affiches posées devant quelques salles de cinéma, pour constater la place que tiennent sur les écrans français les productions d'origine américaine, interprétées par les vedettes américaines, dont tout le monde connaît les noms et dont la venue sur le continent européen est presque un événement.

Avant la guerre de 1914, la production française jouissait, aux Etats-Unis, d'une situation aussi favorable. Les firmes françaises produisaient pour l'Amérique et pour le monde entier. Leurs films se vendaient et se jouaient dans tous les pays. La France était maîtresse du marché du monde.

Pendant quatre années, les hostilités arrêterent presque complètement la production. Les usines de films travaillaient pour la défense nationale. Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, l'étranger vint assurer les besoins de la consommation que l'industrie nationale ne suffisait plus à satisfaire. Pendant ce temps, les fabriques américaines, qui purent produire à plein rendement pendant les années où les Etats-Unis observèrent la neutralité et même après leur entrée en guerre, prirent une avance considérable. Leurs films s'imposèrent sur le marché français; leurs vedettes s'y firent connaître et applaudir. La technique cinématographique y fit de grands progrès. Bref, à la fin des hostilités, la France avait perdu sa place privilégiée, conquise par les entreprises américaines.

La situation, plus de six ans après l'armistice, ne s'est guère modifiée à notre avantage. Les films américains encomrent encore les programmes des cinémas français, tandis que les films français sont presque toujours refusés impitoyablement aux Etats-Unis. Et les firmes américaines ont acquis, en France, une telle puissance que l'une d'elles a pu se rendre acquéreur, en plein centre de Paris, de deux

immeubles importants, substituant une salle de cinéma à une scène lyrique et peut-être bientôt une autre à un théâtre des plus parisiens.

Les milieux cinématographiques ont fini par s'émouvoir d'un état de choses qui, non seulement blesse profondément l'amour-propre d'un pays qui a été le véritable berceau du cinéma, mais atteint dans leurs intérêts matériels les nombreuses catégories de personnes qui dépendent de cette industrie vraiment nationale : fabricants, éditeurs, auteurs de films, metteurs en scène, exploitants de salles, personnel industriel et commercial, public et Etat lui-même. Une campagne vient de s'ouvrir pour discuter les causes de la fermeture du marché américain aux films français. Des moyens ont été proposés pour y remédier et des essais de pénétration ont été récemment tentés. Une réunion tenue le 3 avril dernier, à l'hôtel du journal *Comœdia*, sur l'initiative de M. Maurice de Canonge, a fait apparaître de nombreuses divergences.

Les causes de la concurrence américaine sont évidemment très complexes. Il serait injuste d'oublier, comme le fait M. de Canonge (1), la part des conséquences de la guerre, dont certaines n'ont pas disparu, ou n'ont fait que s'aggraver après la cessation des hostilités. La hausse de plus en plus accentuée du change augmente dans une formidable pro-

(1) Les films d'Europe et le marché d'Amérique, dans *Comœdia*, 13 mars 1925.

portion le coût des matières premières entrant dans la fabrication des films, et pour lesquelles la France est tributaire de l'étranger; à tel point que les établissements Pathé-Cinéma ont pris la décision de les fabriquer eux-mêmes (1). La dépréciation du franc a aussi exercé ses répercussions sur tous les autres éléments du prix de revient, personnel artistique et ouvrier, outillage, loyers, éclairage, etc...

Les films français arrivent donc aux Etats-Unis grevés de frais généraux que ne connaissent pas les films américains et qui les mettent en état d'infériorité sur le marché américain et même sur le marché national.

Le prix peu élevé des films d'Amérique s'explique en outre par une autre considération de la plus haute importance et trop souvent négligée. L'exploitation d'un film, nous l'avons vu, ne se présente pas au point de vue commercial dans les mêmes conditions que l'exploitation d'une pièce de théâtre. L'éditeur du film fait l'avance de la plus grosse partie des frais et les frais renouvelables à chaque représentation (à part les taxes) sont peu élevés. L'éditeur qui doit récupérer ses avances au moyen du produit de la location, fixera le prix de location à un chiffre d'autant plus bas que le nombre plus élevé des salles de spectacles lui permet de récupérer plus complètement et plus rapidement ses avances. Or, malgré

(1) Rapport à l'Assemblée générale sur l'exercice 1923.

le développement considérable des salles de cinéma depuis la guerre, leur nombre actuel en France ne dépasse par 3.000. Les éditeurs et loueurs n'ont pas, avec ces établissements, un mouvement d'affaires qui suffise à leur assurer le recouvrement de leurs frais et un légitime profit et ils sont placés en face de ce dilemme : ou augmenter le prix de location des films, qui leur reviennent plus cher, ou chercher dans de nouveaux débouchés à l'étranger le moyen d'abaisser leurs prix.

Au contraire, aux Etats-Unis, il existe au moins vingt mille salles de cinéma (1) et ce genre de spectacle y a pris un aspect presque national. Un romancier, qui de son propre aveu n'a pas toujours compté parmi les partisans du cinéma, est revenu d'Amérique pénétré de l'importance qu'il y a prise : « Sans vouloir établir à cet égard aucun parallèle entre le Nouveau-Monde et l'Ancien, il ne sera pas excessif de dire que l'Amérique s'est révélée, dès le début, comme la patrie classique du cinéma ; il y a revêtu, à la lettre, les proportions d'une institution nationale. Dans un pays où les gens — les femmes exceptées — n'ont guère le temps ni par conséquent le goût de lire, il était naturel qu'il acquit très vite cette importance. Il est actuellement un des facteurs essentiels de la vie américaine, et il n'attire pas seulement la multitude, mais l'élite. Pas de vil-

(1) *Times*, n° du 7 février 1920.

lage, si humble, si perdu soit-il dans les immensités encore impeuplées de certaines régions, qui ne possède, bâtie de bric et de broc, sa salle de cinéma. J'en ai rencontré dans les déserts de l'Arizona dont le public, composé presque exclusivement de cow-boys, disséminés dans les ranchs d'alentour, avait franchi quelques dix ou douze lieux, à dos de poney, par des sentiers de montagne, à travers des forêts de cactus pour venir goûter sa récréation favorite. Et cela m'a déjà fait comprendre à quel point le cinéma est susceptible d'entrer dans les mœurs, voire dans le sang d'un peuple » (1).

Aussi l'industrie des Etats-Unis trouve-t-elle dans les salles innombrables de cet immense territoire un débouché presque illimité à sa propre production, qui lui permet de couvrir son prix de revient, tout en lui laissant une forte marge de bénéfices, avec un taux de location modéré. Elle peut alors venir, à coup sûr, sans risque de déficit, inonder le marché européen de ses films à prix réduit. C'est là, à notre avis, la cause essentielle de la difficulté du film français à pénétrer aux Etats-Unis et même à lutter contre le film américain sur le marché national, et c'est pourquoi l'accès du marché américain est une condition vitale pour l'avenir du film français.

Dans cette concurrence, le régime fiscal des spec-

(1) Anatole LE BRAZ, dans *Comœdia*, n° du 24 octobre 1924.

tacles a aussi sa part de responsabilité. Si les directeurs français préfèrent louer des films américains, favorisant ainsi la concurrence contre les producteurs français sur leur propre marché, ils y sont incités sans doute par le bas prix de location, mais aussi par la charge énorme dont les taxes fiscales alourdissent leur prix de revient. Ces taxes viennent annuler l'effet protecteur des droits de douane que le cabinet Herriot se proposait d'élever, et jouer indirectement le rôle néfaste de primes à l'importation; elles contribuent, en outre, à créer entre les producteurs et les exploitants une opposition d'intérêts, une rivalité constante qui expliquerait sans doute l'indifférence des pouvoirs publics à l'égard d'industries impuissantes à s'accorder sur des revendications communes.

Fortes de la situation conquise pendant la guerre, les firmes américaines ont su la conserver par une politique nationaliste. Sans demander à l'Etat le concours d'une législation protectionniste, elles s'organisent entre elles pour écarter toute concurrence étrangère. « Entre le public qui ne demande qu'à s'intéresser à nos films et le producteur français, il y a un barrage infranchissable et ce barrage, c'est l'éditeur américain, ce sont tous les trusts qui, dans une conspiration tacite, repoussent toute compétition rivale » (1). Pour justifier leur refus d'ac-

(1) Henry HOURY, *Le film français en Amérique, Co-mœdia*, 16 avril 1925.

cepter les films français, les éditeurs prétendent leur peu de valeur technique ou artistique ou, tout en les couvrant d'éloges, prétendent qu'ils ne conviennent pas au goût ou à la mentalité des Américains.

Telles sont les raisons fondamentales de l'impossibilité pour les maisons françaises d'introduire leur production aux Etats-Unis. Dans cet échec, ces entreprises ont-elles aussi leur part de responsabilité, et M. de Canonge a eu le mérite et le courage de les mettre en relief. Mais ce ne sont pas, à notre avis, les causes exclusives ni même principales.

Au lendemain de l'armistice, les firmes françaises ne firent pas l'effort commercial nécessaire pour reconquérir leur position : « lors de la reprise de notre production, les grandes firmes auraient dû immédiatement ouvrir leurs bureaux à New-York (et non les fermer pour celles qui en avaient ou même les vendre), y avoir leurs représentants chargés de présenter nos films et tenir au courant les branches productrices de leurs maisons respectives sur les goûts américains, sur leur évolution, sur ce que l'Amérique aimait et voulait avoir sur ses écrans, etc., etc... ».

Au lieu de cela, les maisons ne firent aucun effort, trouvant plus profitable d'acheter du stock américain à des prix ridicules de bon marché, pour le revendre au prix fort à nos exploitants. Les firmes allaient même produire en Allemagne, sous prétexte que c'était meilleur marché.

Cette inertie, ce dédain des intérêts nationaux découragèrent les capitalistes et exercèrent une répercussion des plus néfastes sur la qualité de la production. Laissons M. de Canonge nous l'expliquer en son langage violent et coloré :

« De par ces procédés, le cinéma français connut un plus rude choc que celui que nous imposa la guerre.

« Des metteurs en scène surgirent chaque jour... et quels metteurs en scène ?

« Des combinaisons plus ou moins douteuses (plutôt plus que moins) commencèrent.

« Des bandits (*sic*), véritables vampires du cinéma, trouvèrent des capitaux pour tourner leurs « navets » et ces Messieurs, n'ayant d'autre but que d'emplir leurs poches avec l'argent des commanditaires, produisirent des films honteux...

« Ce fut la dégringolade et les deux ou trois bons films de l'année ne suffirent pas à sauver notre production.

« Notre propre public français protestait à la présentation de nos pauvres films et, ignorant de la cuisine intérieure des maisons de cinéma, donna la préférence aux films américains...

« Les capitalistes, fatigués de perdre de l'argent et d'être volés, ne s'intéressent plus à notre production.

« Comment voulez-vous, dans ces conditions, que l'Amérique, qui nous était supérieure, achetât nos navets ?

« Quant aux deux ou trois bons films de l'année, ils n'étaient pas présentés aux distributeurs américains ou si mal, qu'ils n'étaient pas vendus.

« Cependant quelques-uns furent exploités, mais ne connurent que l'insuccès, grâce à ces coupures meurtrières qui n'auraient pas existé si ces films, sur les avis d'un représentant en Amérique, avaient été tournés et coupés chez nous selon la technique américaine... C'est ainsi que tel gros succès à Paris, fut un four noir aux Etats-Unis.

« ... Des trust se créèrent; nous n'avions aucun représentant pour défendre nos intérêts et entrer en relations d'affaires...; les insuccès de nos films découragèrent les mieux intentionnés à notre égard.

« Le film français avait perdu sa valeur, sa belle réputation d'antan, il était classé dans l'esprit des éditeurs ou exploitants comme « mauvais ». Comptez avec cela les ennemis jaloux et envieux que nous avions, et les portes se fermèrent de plus en plus à l'importation de nos produits.

« Malheureusement aujourd'hui encore certains éditeurs sont persuadés que notre production actuelle n'est guère supérieure à celle de cette triste époque. Il est assez difficile de les convaincre » (1).

Ce déclin de la production fut encore précipité par le dédain des maisons d'édition pour la presse corporative et professionnelle; elles l'ont réduite à

(1) DE CANONGE, Les films d'Europe et le marché d'Amérique, dans *Comœdia*, n° du 13 mars 1925.

sa plus simple expression, elles n'ont pas pu soutenir ses efforts par une large publicité, ni supporter sa liberté de critique, estimant que quelques pages d'insertion leur donnaient le droit de n'exiger que des éloges. Nous voyons au contraire, avec « The Motion Picture News, The Motion Picture World, The Exhibition Herald, The Exhibitors Trade Review », etc... l'édition cinématographique américaine avoir une presse corporative et professionnelle riche, puissante, indépendante et largement distribuée en tous pays. Aux Etats-Unis, l'opinion de la critique est absolument libre, sans aucune espèce de parti-pris. Si un film est mauvais, il est tout de suite signalé comme tel, malgré les 10.000 ou 20.000 dollars de publicité que la compagnie qui a fait ce mauvais film paie mensuellement à la direction de l'*Herald*, pour publier ces productions (1).

Si ces sévères critiques à l'égard de notre indifférence commerciale sont, à l'heure actuelle, encore assez méritées, il faut reconnaître que la production française s'est notablement améliorée; des films ont été édités depuis deux ans qui réalisent un progrès considérable dans la conception des scénarios, dans la mise en scène, l'interprétation, l'exécution technique de la prise de vues. Cependant l'Amérique

(1) Robert FLOREY, « Deux ans dans les studios américains », chap. 10 : La presse cinématographique aux Etats-Unis.

persiste dans son exclusivisme, alors que les films allemands ont réussi à triompher de cette hostilité des éditeurs américains, contre toute production qui n'a pas été tournée et réalisée dans leur pays.

Pour venir à bout de cet ostracisme, les moyens les plus divers ont été proposés. M. de Canonge a si souvent entendu répéter aux Etats-Unis : « Donnez-nous de bons films et des films répondant aux goûts américains, nous les achèterons », qu'il préconise, au moins dans les débuts, pour créer un mouvement d'infiltration, d'adapter nos films à la mentalité américaine et d'intercaler dans la distribution quelques « stars américaines ».

Cette proposition a aussi soulevé de vives protestations qui nous paraissent justifiées. S'il est vrai que chaque peuple ait sa psychologie propre qui marque sa production cinématographique comme sa littérature et son art, c'est à des Américains qu'il faudrait demander d'arranger à la mode américaine les films français. Mais les auteurs ne s'accommoderaient pas volontiers de cette adaptation unilatérale. Ils s'indignent que leurs scénarios soient modifiés, remaniés par d'autres qu'eux ou complètement défigurés sous prétexte de les rendre plus faciles à comprendre. Ces adaptations, ces coupures qui coûtent à l'amour-propre de l'auteur du film sont d'ailleurs parfaitement inutiles. L'expérience préconisée par M. de Canongé a déjà été tentée et n'a pas fait vendre plus facilement les films « arrangés ». Par le seul fait qu'il a été conçu et réalisé

dans un pays, un film n'est pas ouvert à la seule compréhension des habitants de ces pays; le public français accueille sans protester les films américains. Un film bien interprété, où la mise en scène est minutieusement réglée, dont l'exécution photographique est soignée, peut passer partout. Il y a quelques années, les meilleurs films représentés aux Etats-Unis étaient signés de noms français et beaucoup de Français y étaient metteurs en scène, chefs de laboratoires ou opérateurs de prise de vues. Enfin, le « Miracle des Loups », qui a été joué cette année à New-York avec succès, a pour objet un point de l'histoire de France.

La méthode opportuniste de M. de Canonge impose donc aux auteurs de films le sacrifice de leur personnalité, de leur nationalité sans résultat. Elle repose sur une théorie fausse du travail intellectuel. Les comédiens français vont jouer, à l'étranger, les pièces de leur répertoire et pas seulement des classiques dont la psychologie est universelle et éternelle. A plus forte raison l'art cinématographique qui ne met pas en jeu le langage, mais le sens de la vue, est d'une compréhension universelle. Si chaque peuple a sa psychologie différente, tournée vers la rêverie, le sentiment, la logique ou la gaieté, l'âme humaine est assez complexe et assez souple pour s'adapter aux conceptions diverses qui en découlent et les comprendre partout. Les spectateurs français accueillent et comprennent les films suédois, allemands, italiens, américains. Pourquoi faudrait-il

aux Américains des films de conception exclusivement américaine ? Ces considérations nous font condamner une autre idée assez volontiers admise, celle du film international. Sans doute, on s'accorde à reconnaître au cinéma un caractère international. Il n'a pas besoin de l'intermédiaire du langage, obstacle à la diffusion du théâtre et de la littérature, et utilise le sens visuel le même partout. On a même fondé sur ce caractère international de grandes espérances ; la faculté de diffusion mondiale, donc la facilité d'amortir les frais devrait donner confiance aux capitalistes, elle devrait permettre la collaboration des peuples, leur rapprochement, leur fraternité... Mais pour que les films aient cette valeur internationale, qu'ils soient compris par tous, ne faut-il pas qu'ils soient adaptés au tempérament de chacun des peuples

. Ce serait là une tentative utopique. En dehors de son exécution technique, le film est une œuvre intellectuelle ; il met en jeu les facultés créatrices de l'homme, l'imagination, la recherche psychologique, la logique de la composition, l'art du développement. Or, toute conception intellectuelle et artistique est individuelle, sa valeur repose sur sa personnalité. Chaque peuple comme chaque individu a son tempérament national, sa manière de traiter un même sujet. Essayer de les concilier pour en faire des films « passe-partout » est une tâche impossible et vaine. Elle aboutirait à une sorte de moyenne sans vie, sans valeur populaire parce que dépourvue de

toute personnalité. Aussi bien au cinéma qu'en politique, le rapprochement des peuples ne peut se faire que dans le respect de leur tempérament et de leur idéal. La pénétration en Amérique a été récemment tentée par une autre méthode, celle qui a été employée pour y représenter le « Miracle des Loups ». Au lieu de vendre ou de louer à un éditeur américain le droit d'exploitation, M. de Vilmorin, agissant au nom de la Société Française d'Édition de Romans filmés a loué avec un minimum de quatre semaines de garantie pour ce théâtre, en plein centre de New-York, le Critérion-Théâtre, la salle la mieux située de la ville, où passent en exclusivité les grandes « superproductions » américaines. Il a fait lui-même tous les frais nécessaires et présenté le film avec toute la publicité et tout l'apparat indispensables aux États-Unis. L'auteur a procédé lui-même sur place, au coupage de son film pour donner quelques satisfactions à la censure et au goût américain, il a surveillé la composition des sous-titres et le film ne fut pas modifié sans l'assentiment du metteur en scène, qui fit réduire les retouches à l'indispensable sans laisser maltraiter son œuvre.

En présence des plus hautes personnalités de l'aristocratie, du monde artistique, littéraire et cinématographique, le « Miracle des Loups » a remporté un magnifique succès, constaté par l'ensemble de la presse américaine.

C'est là une initiative fort intéressante. Reconnue à plusieurs reprises, elle forcera l'élite amé-

ricaine à voir la production française, à constater ses progrès, au lieu d'être entretenue par des éditeurs jaloux de toute concurrence dans l'opinion que la France ne produit que de mauvais films. Ces tentatives peuvent préparer la reprise des relations commerciales des firmes françaises avec les éditeurs américains, la réouverture des bureaux de vente ou de location aux Etats-Unis.

Cette méthode n'est d'ailleurs pas sans dangers. Au point de vue financier, elle est extrêmement lourde, car l'éditeur français doit supporter tous les frais d'exploitation. Les risques sont considérables. Il lui faut attirer l'attention de gens volontiers indifférents sinon hostiles par une énorme publicité; et sera-ce en quatre semaines de représentation en exclusivité dans une salle de New-York que les dépenses du film et de son exploitation seront amorties ? L'entreprise risque d'être donc en déficit, si l'exploitation n'est pas ensuite continuée dans l'ensemble des Etats-Unis; en un mot, il faut trouver à céder le film à une maison américaine. Mais pour qu'elle y consente il faut vaincre son hostilité; il faut lui inspirer la confiance qu'un film accueilli par l'élite sera accepté par toutes les catégories de spectateurs.

Aussi, en raison des frais qu'elle nécessite et des risques considérables auxquels elle entraîne, cette méthode ne nous paraît-elle recommandable que comme préparation de l'opinion américaine; elle ne peut donner d'appréciables résultats qu'avec le con-

cours financier et commercial, au besoin solidaire, des grandes maisons d'édition françaises, qui seront les premières à en retirer le bénéfice. Pout-on malheureusement attendre de firmes concurrentes, si négligentes de leur devoir commercial depuis la guerre, la réalisation d'une entente ? Il faut espérer que le souci de leurs intérêts gravement compromis par la concurrence américaine, victorieuse grâce à ses trusts, finira par susciter entre elles ce rapprochement nécessaire.

Quelle que soit la méthode adoptée, cette action commune est d'ailleurs la condition essentielle du succès et cette idée semble pénétrer de plus en plus les milieux cinématographiques. Les uns proposent un rapprochement avec l'Allemagne, en vue de constituer un échange de films entre les deux pays et de réaliser, en face du film américain, le film européen. D'autres préconisent le « contingentement », c'est-à-dire la limitation de l'entrée en France des films américains, soit au moyen d'une barrière douanière protectrice, soit par la fixation d'un maximum d'importations autorisé.

Le contingentement des films américains, c'est-à-dire la fixation d'un maximum à leur importation en France, a été récemment proposé par M. Michel Carré, président de l'Association des Auteurs de films, au dernier banquet de ce groupement.

Cette suggestion nous semble appeler de sérieuses réserves. Le contingentement à l'entrée de produits de provenance étrangère exige l'intervention du Par-

lement par son incorporation dans une loi douanière. Or, les pouvoirs publics ne paraissent pas jusqu'à l'heure actuelle s'intéresser bien vivement à la cause du cinéma et, pour leur imposer le vote d'une pareille mesure, il faudrait au préalable réaliser une puissante collaboration des milieux cinématographiques. Cette entente générale est loin d'exister. Auteurs et éditeurs de films n'ont pas de groupement commun et la concorde ne règne pas toujours entre eux. Mais c'est surtout entre éditeurs et directeurs de salles de spectacles que les intérêts apparaissent en conflit latent, et sans doute ces derniers accepteraient-ils assez mal la limitation d'importation de films qu'ils se procurent à meilleur compte et dont le prix de location leur permet de compenser, dans une certaine mesure, les lourdes charges fiscales qui leur incombent.

La fixation du contingent ferait ressortir la contradiction de ces divers intérêts. A quel chiffre conviendrait-il de s'arrêter ? Les auteurs de films préconiseraient évidemment le contingent le plus faible. Les éditeurs de films en diraient autant, bien que certains établissements réunissent à l'édition la location, et que la location de films américains aux exploitants de salles leur procure de beaux bénéfices. Quant à ces exploitants, ils seraient hostiles au principe du contingentement et réclameraient en tout cas un chiffre élevé.

Difficile à réaliser, le contingentement serait, à notre avis, d'une efficacité douteuse. Il ne résout, en

effet, le problème de la concurrence américaine que d'un seul côté. Il limiterait l'entrée en France des films américains et atténuerait les rigueurs de la lutte qu'ils imposent aux films français sur notre marché, mais il n'élargirait le débouché de ces derniers que sur ce marché, reconnu insuffisant pour amortir les frais d'édition et il n'atteindrait pas le but visé, rouvrir à nos films le marché américain.

Bien au contraire, le contingentement annihilerait les résultats des efforts entrepris pour la conquête de l'Amérique et fermerait ce pays aux initiatives françaises plus inexorablement encore qu'à l'heure actuelle. Un contingentement établi par une loi douanière unilatérale appellerait certainement des représailles du Gouvernement des Etats-Unis, sous forme de droits de douane très élevés ou de prohibitions d'entrée. L'absence de concurrence du film français en Amérique ne nous permettrait plus ultérieurement d'offrir une contre-partie susceptible d'appuyer la négociation bilatérale d'un traité de commerce.

Le relèvement des droits de douane, proposé par le Ministère Herriot, nous paraît soulever les mêmes objections. La différence entre les prix de location des films américains en France et ceux des films français est trop importante pour qu'un droit de douane modéré, d'ailleurs payable en monnaie dépréciée, suffise à mettre fin à la situation prépondérante du film américain sur le marché français. Pour supprimer la concurrence américaine, il faut

draît mettre à l'entrée des droits de douane d'un caractère prohibitif, qui nous attireraient, comme le contingentement, des représailles.

Plutôt que de chercher à atteindre, par des mesures douanières unilatérales, le film américain tout puissant, le film français doit d'abord s'efforcer d'acquérir une situation plus favorable, qui lui permettrait plus tard de s'imposer et de traiter sur un pied d'égalité dans des négociations diplomatiques éventuelles. Déjà, la valeur artistique et technique de la production s'est considérablement accrue depuis quelques années. Quelques jalons commerciaux ont été posés aux Etats-Unis. Sans renoncer, même provisoirement, à tout effort pour reprendre pied sur le marché américain, l'industrie cinématographique française doit chercher sur d'autres marchés des débouchés et un point d'appui pour renouer des relations avec les Etats-Unis.

Des initiatives intéressantes à cet égard se sont produites il y a quelques mois. Au cours de négociations entre la France et l'Allemagne, pour l'établissement d'un *modus vivendi* commercial, une délégation de la cinématographie allemande, composée de M. Erich Pommer, de MM. Ludwig Scheer et Geyer et du docteur Bohm, est venue à Paris, au mois de mars 1925, pour renseigner les négociateurs sur les modalités d'un arrangement d'utile réciprocité entre les industries cinématographiques des deux pays.

Ces négociations diplomatiques n'ont pas encore

abouti. Mais les cinéastes allemands ont profité de leur séjour à Paris pour rendre visite à des personnalités parisiennes du cinéma. De nombreux échanges de vues ont eu lieu entre MM. Aubert, Delac, Vandal, Jean Sapène au nom de la Société Pathé-Consortium, et M. Erich Pommer, grand maître de l'importante organisation allemande connue sous le nom de U. F. A. (Universum Film Aktiengesellschaft). Ces pourparlers ont amené la conclusion d'accords qui préparent la constitution d'un groupement de l'Europe cinématographique, destiné à assurer la vitalité du film européen et à lui permettre de traiter sur le pied d'égalité avec le film américain.

Quelques tentatives de solidarité ont été faites du côté de l'Angleterre, où le film allemand : « Le Dernier des Hommes », a été représenté avec succès au Capitole de Londres. Cependant, elles n'ont pu aboutir à l'organisation, à Londres, d'un Congrès International de la Cinématographie, par suite du défaut d'entente entre les groupements britanniques intéressés.

C'est surtout un rapprochement franco-allemand qui est sorti des échanges de vues de Paris. Bien qu'elle n'ait pas à souffrir aux Etats-Unis d'un ostracisme aussi absolu que la production française, l'industrie allemande de films n'y trouve qu'un débouché médiocre, et elle est intéressée, elle aussi, à assurer sur toute l'Europe l'écoulement de sa production, comme à se grouper avec l'ensemble de la

production européenne pour l'imposer en Amérique. Les premiers résultats de ce rapprochement ont été des échanges de films : « La Mort de Siegfried » représentée à Paris au cinéma Marivaux, et « Le Dernier des Hommes » représenté à l'Aubert-Palace, ont été accueillis par la presse et par le public avec impartialité et même avec faveur. Les films français « Paris », et le « Miracle des Loups » ont été représentés à l'« Ufa-Palast » de Berlin, le plus vaste cinéma de toute l'Allemagne.

Fait caractéristique, les cercles allemands chauvinistes, de même que les journaux nationaux n'ont pas critiqué la présentation de ces films, et ils ont affecté les meilleures dispositions à l'endroit de la population parisienne, désarmés qu'ils étaient par la présentation fastueuse et l'accueil impartial assurés à la « Mort de Siegfried » à Paris.

D'ailleurs, les représentants de l'industrie allemande sont bien décidés à aider tout effort tendant à introduire en Allemagne les films français, parce qu'ils sont convaincus que la collaboration avec la France et l'Angleterre est actuellement pour eux la tâche la plus importante. Le marché européen est indispensable au fabricant allemand (1).

Enfin, M. Erich Pommer a entrepris de faire pénétrer aux Etats-Unis non seulement la production allemande, mais la production française. C'est par

(1) Cf. Lettre à *Comœdia* de son correspondant de Berlin, dans *Comœdia*, n° du 24 avril 1925.

les soins de l'organisme qu'il est allé lui-même créer à New-York, que doit être présenté au public américain le grand film français « Paris », édité par la maison Aubert.

L'entente entre les firmes françaises Aubert et Pathé-Consortium, et la firme allemande Ufa, à peine encore formée, a donc déjà donné des résultats appréciables. Ces Sociétés ont tenté plusieurs expériences d'échange de films. Leur succès démontre que des conceptions, aussi nettement empruntées au fonds national d'un peuple que la « Mort de Siegfried », le « Dernier des Hommes », le « Miracle des Loups », « Paris », ne sont pas condamnées à rester incomprises d'autres peuples, et que la suggestion du film international comme celle du film français fait au goût américain, sont aussi inopportunes et inutiles que chimériques.

Une entente élargie, groupant l'ensemble des maisons françaises et allemandes, englobant les autres pays européens producteurs ou exploitants de films, en un mot la constitution d'un groupement cinématographique européen, semble le meilleur remède à l'insuffisance des marchés nationaux et le meilleur moyen de vaincre, par la puissance de l'association et l'amélioration de la situation commerciale du film, la concurrence américaine en Europe et même chez elle.

La réduction des taxes sur les cinémas, en diminuant le prix de revient de l'exploitation des salles, rendrait d'autre part moins intéressante, pour les

directeurs de cinémas, la composition de programmes trop largement américains; elle cesserait de faire d'eux des soutiens des films d'Amérique, les concurrents de la production nationale, et les unirait aux producteurs français dans la lutte en faveur du film français.

Vu : *Le Président de la thèse,*

Vu : *Le Doyen,*

EDGARD ALLIX.

H. BERTHÉLEMY.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

P. LAPIE.

BIBLIOGRAPHIE

Journaux officiels pour les lois et les décrets.

Journaux et revues s'intéressant spécialement aux questions cinématographiques, notamment le journal :
« Comœdia ».

MEIGNEN et DUMORET. — « Le code du cinéma », Paris, Dorbon aîné, 1922.

En dehors de ces quelques documents, nous avons tiré nos renseignements d'enquêtes personnelles auprès du Syndicat des Directeurs de cinémas, de certains directeurs d'entreprises cinématographiques, de l'Assistance Publique.

Nous avons consulté, enfin, les rapports des Conseils d'administration de plusieurs grandes firmes, en particulier de la Société « Pathé-Cinéma ».

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION.	5
PREMIERE PARTIE. — EXPOSÉ DU RÉGIME FISCAL DU SPECTACLE ET DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRA- PHIQUE EN FRANCE.	21
CHAPITRE PREMIER. — <i>Historique des taxes indi- rectes sur les cinémas</i>	21
CHAPITRE II. — <i>Le régime actuel des taxes indi- rectes sur les cinémas</i>	47
<i>Section première.</i> — L'impôt d'Etat.	48
<i>Section II.</i> — Le droit des pauvres.	74
<i>Section III.</i> — La taxe municipale.	81
CHAPITRE III. — <i>Impôts directs frappant l'entre- prise de spectacle cinématographique</i>	87
CHAPITRE IV. — <i>Autres taxes pouvant frapper les cinémas</i>	95
CHAPITRE V. — <i>Régime fiscal de l'industrie ciné- matographique proprement dite</i>	100
<i>Section première.</i> — Impôts directs et taxes sur le chiffre d'affaires.	101
<i>Section II.</i> — Droits de douane.	105

	Pages
DEUXIEME PARTIE. — APPRÉCIATION CRITIQUE DU RÉGIME FISCAL DU CINÉMA. — LE SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LE FILM FRANÇAIS....	113
CHAPITRE PREMIER. — <i>Fondement et caractères juridiques des taxes sur les cinémas.....</i>	115
<i>Section première.</i> — Fondement et nature juridique de l'impôt sur les spectacles..	115
<i>Section II.</i> — Le régime fiscal spécial aux cinémas est-il justifié ?.....	128
CHAPITRE II. — <i>Répercussion pratique des taxes sur les cinémas. — Le film français et la concurrence étrangère.</i>	155

